# DIE USIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

VIERZEHNTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND LIV

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1914—1915

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

MuSB
M2
S
.M545
v.14
no.2



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# INHALT


| | Seite |
|---|---|
| Wilhelm Altmann, Karl Goldmarks Kammermusik . . . . . 209. | 255 |
| L. Andro, Die „Hunnen“ und Berlioz . . . . . | 27 |
| Max Arend, Unbekannte Werke Glucks . . . . . | 171 |
| Georg Crusen, Der letzte Konzertbericht aus Tsingtau . . . . . | 175 |
| Franz Dubitzky, Die „Schlacht“ in der Musik . . . . . | 147 |
| Leopold Hirschberg, Heiliger Krieg und deutsche Musik . . . . . | 104 |
| Edgar Istel, Bernhard Stavenhagen † 26. Dezember 1914 . . . . . | 82 |
| Alexander Jemnitz, Der Krieg und die zeitgenössische Musik . . . . . | 222 |
| Adolph Kohut, Bismarcks Verhältnis zur Musik . . . . . 195. | 243 |
| Eugen Kretzer, Schuberts „Rosamunde“. Auch eine „verlorene Handschrift“ 19. | 71 |
| Georg Richard Kruse, Hinan! Vorwärts! Hinan! Zur Erinnerung an Blüchers Besuch der Berliner Singakademie . . . . . | 166 |
| Richard Möbius, Zur Psychologie des Notenlesens . . . . . | 267 |
| Wilibald Nagel, Die Musik im zukünftigen Deutschland . . . . . | 99 |
| Walter Niemann, Die moderne Klaviermusik in Spanien . . . . . | 117 |
| Hugo Riemann, Das begleitete Kunstlied im 14. Jahrhundert. Mit Musikbeilage: Ballata „Come insu 'l Fonte“ von Lorenzo da Firenze [ca 1350] . . . . . | 3 |
| Kurt Singer, Krieg und Musik. Feldpostbrief . . . . . | 14 |
| Richard Specht, Der Fall Schmidt . . . . . | 123 |
| Bruno Weigl, Die alterierten Akkorde . . . . . | 51 |

| | |
|---|---|
| **Revue der Revueen** . . . . . | **34. 84. 126. 177. 224. 241** |
| **Besprechungen (Bücher und Musikalien)** . . . . . | **38. 89. 131. 182. 228. 274** |
| **Anmerkungen zu unseren Beilagen** . . . . . | **144. 192. 240. 288** |


Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# INHALT

## Kritik (Oper)


| | Seite |
|---|---|
| Basel | 231 |
| Berlin | 42. 92. 185. 231 |
| Braunschweig | 42 |
| Breslau | 134. 231. 277 |
| Dortmund | 134 |
| Dresden | 42. 185. 277 |
| Düsseldorf | 42. 232 |
| Elberfeld | 134 |
| Essen (Ruhr) | 43 |
| Frankfurt a. M. | 185. 232. 277 |
| Graz | 43. 232 |
| Halle a. S. | 43. 232 |
| Hamburg | 92 |
| Hannover | 186 |
| Karlsruhe i. B. | 93 |
| Kassel | 134 |
| Kiel | 134 |
| Köln | 186. 233. 278 |
| Kopenhagen | 43. 233 |
| Leipzig | 135. 278 |
| Magdeburg | 233 |
| Mainz | 135 |
| München | 135. 278 |
| Prag | 234 |
| Schwerin | 234 |
| Wien | 93. 234 |
| Zürich | 235 |


## Kritik (Konzert)


| | Seite |
|---|---|
| Basel | 278 |
| Berlin | 43. 94. 135. 186. 235. 279 |
| Braunschweig | 137 |
| Breslau | 138. 282 |
| Dresden | 46. 190. 239. 283 |
| Düsseldorf | 139 |
| Elberfeld | 46. 190 |
| Essen (Ruhr) | 46 |
| Frankfurt a. M. | 139. 190. 283 |
| Genf | 47 |
| Graz | 47 |
| Halle a. S. | 47. 284 |
| Hamburg | 140 |
| Hannover | 47. 284 |
| Heidelberg | 48. 285 |
| Köln | 140. 191. 285 |
| Königsberg i. Pr. | 95 |
| Kopenhagen | 48. 239 |
| Leipzig | 96. 140. 191. 240. 285 |
| Magdeburg | 141 |
| Mainz | 141 |
| Mannheim | 286 |
| München | 141. 192. 286 |
| Schwerin | 48 |
| Straßburg i. E. | 142 |
| Stuttgart | 143 |
| Wien | 143. 287 |
| Wiesbaden | 288 |
| Zürich | 96 |


Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 7 · ERSTES JANUAR-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nichts ist geeigneter, die Menschen zu großen Handlungen zu begeistern und besonders in ihnen den nötigen Mut zu wecken, um den Gefahren des Krieges zu trotzen, als die Musik.

Plutarch

## INHALT DES 1. JANUAR-HEFTES


HUGO RIEMANN: Das begleitete Kunstlied im 14. Jahrhundert. Mit Musikbeilage: Ballata „Come insu 'l Fonte" von Lorenzo da Firenze (ca. 1350)

KURT SINGER: Krieg und Musik. Feldpostbrief

EUGEN KRETZER: Schuberts „Rosamunde". Auch eine „verlorene Handschrift". I.

L. ANDRO: Die „Hunnen" und Berlioz

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Max Burkhardt, Emil Liepe, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Essen, Genf, Graz, Halle, Hannover, Heidelberg, Kopenhagen, Schwerin

MUSIKBEILAGE: Lorenzo da Firenze: Ballata „Come insu 'l fonte fu preso Narcisso"

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN


### Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK


Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DAS BEGLEITETE KUNSTLIED IM 14. JAHRHUNDERT

MIT MUSIKBEILAGE: BALLATA „COME INSU 'L FONTE" VON LORENZO DA FIRENZE [C. 1350]

VON HUGO RIEMANN IN LEIPZIG

Es sind nun bereits über zehn Jahre vergangen, seit Johannes Wolf[1]) die merkwürdige Florentiner Madrigalien-Literatur des 14. Jahrhunderts durch seine Arbeiten über die italienische Notenschrift dieser Zeit lesbar gemacht und durch Mitteilung einer reichen Auswahl aus derselben in Faksimile und Übertragung den Streit der Meinungen über die technische Faktur der Werke ermöglicht und eröffnet hat. Im Mittelpunkte der Diskussion steht dabei die Frage, ob überhaupt, und wenn ja, in welchem Umfange Instrumente als an der klingenden Ausführung der Werke beteiligt von den Komponisten ins Auge gefaßt sind. Das früher blindgläubig hingenommene Dogma, daß die kontrapunktische Musik vor 1600 durchweg a cappella-Gesangsmusik gewesen sei, und daß selbst die instrumentalen Tanzstücke nur als Arrangements von a cappella-Tanzliedern angesehen werden müßten, ist freilich längst gründlich erschüttert, da die Zahl der aufgefundenen textlosen Stücke von ausgesprochen instrumentalem Charakter aus dem 15. Jahrhundert und weiter zurück sich allmählich so stark vermehrt hat, daß man skeptisch werden mußte. Dazu kamen die schwerwiegenden Zeugnisse von Gemälden des 14. Jahrhunderts, auf denen Sänger mit Instrumentisten zusammen musizierend dargestellt sind. Auch Aussagen alter Schriftsteller fanden sich allmählich, die von Begleitung des Gesanges durch Instrumente berichten und schon im 13. Jahrhundert den Instrumenten eine Geläufigkeit zuschreiben, die der Singstimme versagt sei. So schwand allmählich der alte Glaube, und es blieb nicht aus, daß die Deutungen der älteren Musik ins andere Extrem umschlugen und mehr und mehr in denselben für instrumental erklärten, bis schließlich Arnold Schering[2]) so weit ging, an der Schwelle des 16. Jahrhunderts geschriebene kirchliche Vokalwerke (Messen von Josquin de Près!) als rein instrumentale

[1]) „Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts" (Sammelb. der Intern. Musik-Gesellschaft III, 4 [1902]); „Geschichte der Mensuralnotation von 1260—1450" (3 Teile, 1904).

[2]) „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento" (Sammelb. der Intern. Musik-Gesellschaft XIII. [1911]); „Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin" (Leipzig 1912; Nachtrag dazu Zeitschr. d. Intern. Musik-Gesellschaft XV. 1 [1913]); „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance" (Leipzig 1914). Die Verdienstlichkeit der fleißigen und scharfsinnigen Untersuchungen, soweit sie wirkliche Orgelbearbeitungen von Vokalsätzen angehen, wird natürlich durch meine Ausführungen nicht in Frage gestellt.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werke hinzustellen („Kolorierte Orgelmusik"). Daß etwas derartiges möglich wurde, erklärt sich zunächst durch die Wortkargheit der theoretischen Schriftsteller bezüglich der praktischen Ausführung der Werke. Die komplizierten Lehren der Geltung der Mensuralnoten und der Gesetze der Stimmführung (Kontrapunkt), die natürlich ebenso die Singstimme wie die Instrumente angehen, nehmen dermaßen ihr Interesse in Anspruch, daß nur ganz ausnahmsweise einmal eine Bemerkung über die praktische Ausführung abfällt. Diese wenigen Aussagen zusammenzutragen, ist eine Arbeit, die dem, der sie mit Fleiß und Ausdauer durchführt, Dank einbringen wird; ich persönlich werde sie nicht leisten, sondern überlasse sie jüngeren Kräften, denen es auf einige Jahre nicht ankommt. Was mir gelegentlich vor Augen gekommen ist, habe ich in meinen historischen Arbeiten eingeschaltet; mir genügte das zufällig und beiläufig Gefundene, eine Ansicht zu festigen, die sich mir aus der Betrachtung der Werke selbst ergab. Aber ich gebe gern zu, daß zur vollen Entkräftigung gegenteiliger Auffassungen jene umfassende Arbeit doch unerläßlich ist.

Ein paar Winke, nach welcher Richtung diese Sammelarbeit anzustellen wäre, sind vielleicht nicht ganz überflüssig. Wie die Dinge heute liegen, ist es fast noch wichtiger, die Anfänge der wirklichen a cappella-Gesangsmusik im imitierenden Stile aufzudecken und den Beweis zu führen, daß wirklich seit der Zeit um 1500 eine ausgedehnte polyphone Literatur existiert, welche die Komponisten im Prinzip für die Ausführung durch Singstimmen ohne Instrumente geschrieben haben. Für diesen Nachweis werden voraussichtlich die Akten der Kapellchöre Belegmaterial ergeben. Daß für die bescheidene Rolle, welche Schering dem Gesange belassen möchte, es nicht der Anstellung so vieler Sänger verschiedener Stimmlagen bedurft hätte, wie sie diese Akten zeigen, ist ja klar. Die wachsende Bedeutung besonders der Knabenstimmen in den Kapellen des 15. bis 16. Jahrhunderts, also einer Zeit, wo der dreistimmige Satz mehr und mehr dem vierstimmigen weicht und der Contratenor sich in die Alt- und Baßstimme spaltet, wäre unverständlich, wenn es sich nur um die Ausführung der gregorianischen Choralmelodieen durch Singstimmen gehandelt hätte. Glücklicherweise geben uns die englischen Diskantregeln des Lionel Power (zirka 1400?) den bestimmten Beweis, daß es sich beim Treble des Fauxbourdon um Knabenstimmen handelt (to enforme a *chylde* in his counterpoint), und so liegt durch den Fauxbourdon die Entwickelung von dem zweistimmigen Diskant der Hucbald-Zeit bis zu dem vierstimmigen des letzten Dufay und seinem Einmünden in den durchimitierenden Stil der Schule Okeghems wohlverständlich da; nur hat die Florentiner Ars nova des 14. Jahrhunderts ganz zweifellos ein dieser Entwickelung an sich durchaus fremdes Element gebracht: die konstitutive Beteiligung von Instrumenten!

Dieses Element bestimmt aufzuweisen, seine Einwirkung auf die Ge-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

staltung des mehrstimmigen Tonsatzes im 15. Jahrhundert in Frankreich, den Niederlanden und England klarzustellen, ist der zweite Gesichtspunkt den die Sammelarbeit festzuhalten hätte. Niemand wird auf den Gedanken kommen, daß die mit syllabisch deklamierten Texten erheblicher Ausdehnung versehenen Stimmen der Motets der Pariser Schule des 12. bis 13. Jahrhunderts für instrumentale Ausführung bestimmt gewesen sein könnten; einzig und allein die nur einen Textfetzen tragenden Tenöre mit ihren langen Noten sind wohl instrumental (durch die Orgel?) ausgeführt worden. Diese Motets bedeuten aber ganz bestimmt einen gewaltsamen Versuch, die Mehrstimmigkeit von der ausnahmslosen Gebundenheit an den gleichzeitigen Vortrag derselben Worte zu befreien, die für die vorausgehende Epoche (vor Erfindung der Mensuralnote) durchaus selbstverständlich war und im Fauxbourdon sich unverändert weiter hielt neben den Motets und auch neben den Schöpfungen der Ars nova. Eine andere, aber zunächst nur vereinzelt nachweisbare Form solcher Emanzipation ist der Kanon, dessen Vorkommen bereits im 13. Jahrhundert ja eine der wunderbarsten Tatsachen der Musikgeschichte ist, ein Zeugnis für die der langsamen Entwickelung des Gemeinbewußtseins voraneilende Schöpferkraft des künstlerischen Instinkts einzelner Genies. In der Ars nova der Florentiner nach 1300 steht aber dann die Pflege des Kanons (Caccia) auf sicherem Boden im Mittelpunkte des Interesses einer ganzen Schule, wird um 1400 von den französischen Erben der Ars nova in den Ronden fortgesetzt und findet in den Rätselkanons der Niederländer des 15. bis 16. Jahrhunderts ihre höchste Blüte.

Worin bestand nun das frappante Neue der Florentiner Ars nova?

Nun — neu war daran eigentlich nicht weniger als alles! Voran die Dichtungen. Ist es doch die Zeit eines eminenten Aufschwungs der italienischen Poesie, die Zeit der Dante, Petrarca, Boccaccio, deren Umgang die Komponisten ihrer Zeit genossen (Pietro Casella, der erste dem Namen nach bekannte Komponist von Madrigalen, war ein persönlicher Freund Dante's und hat durch diesen im „Purgatorio" ein Denkmal erhalten [er war also bereits vor 1300 tot]). Der hohe ästhetische Gehalt dieser Poesien der Renaissance mußte auch auf die Tonkünstler der Zeit mächtig wirken und sie zum Einschlagen neuer Bahnen anspornen. Einer der schwerwiegendsten Gründe für die Ablehnung von Scherings Idee, diese Musik für bloße Orgelmusik mit reicher Kolorierung einfacher Melodien zu erklären, die Volkslieder der Zeit gewesen seien, ist aber gerade der Umstand, daß die Poesien dieser Florentiner Madrigalisten funkelnagelneu sind und in ihrer fein pointierten, durchweg distinguierten Faktur ganz und gar nicht als volksmäßig angesprochen werden können, sondern durchaus den Geist der höchstgebildeten Gesellschaftskreise atmen.

Durchaus neu war vor allem auch die Notierungsweise dieser

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

neuen Literatur, mit einer Überfülle neuer Zeichen für die buntgestaltige Rhythmik des flatternden Figurenwerks der Oberstimme. Wie Pilze nach einem warmen Sommerregen sprossten damals in Menge die neuen Komponisten auf, und fast jeder bediente sich anderer Zeichen für die rhythmischen Komplikationen (Taktteilungen aller Art bunt wechselnd, dazu Duolen, Triolen, Quartolen usw.). Vor Johannes Wolfs 1904 erschienenem Werke hat die gesamte Musikforschung sich scheu um diese in Menge erhaltenen Kompositionen herumgedrückt, weil sie die Mühsale der Klarstellung der Geltungswerte der Noten an der Hand der einander vielfach widersprechenden theoretischen Traktate fürchtete!

Neu war aber auch das die Komposition beherrschende Stilprinzip, die gesamte technische Faktur der Werke. Nicht ein obstinater Tenor von wenigen Noten, der immer wiederholt wurde (wie in den Motets der Pariser Schule) bildete das Fundament, über welchem ein Diskant aufgebaut wurde, sondern die melodische, reich gegliederte Oberstimme wurde inspiriert durch den Text frei erfunden und ihr eine die Harmonie fundamentierende tiefere Stimme ohne jeden Zwang frei untergestellt, ein stützender Baß. Auffällig ist auch die Rolle, welche für die Ordnung der Zusammenklänge die Terzen und Sexten spielen, im Gegensatz zu den leeren Quinten und Oktaven des französischen Déchant. Wäre der neue Stil in England aufgekommen, so würde diese Neuerung kaum als solche erscheinen, da eine ganze Reihe in England geschriebener Traktate des 13. bis 14. Jahrhunderts die Terzen und Sexten ausdrücklich in den Vordergrund stellen, und der sicher ins 12. Jahrhundert zurückreichende Gymel (cantus gemellus) durchaus auf Terzen und Sexten beruht und nur für die Anfangs- und Schlußtöne der Melodieglieder den Einklang oder die Oktav als Norm hinstellt. Die noch von dem älteren Johannes de Muris (Normannus), dem letzten klassischen Theoretiker der alten Schule verteidigten Quintenparallelen scheut die „Ars nova“ und bringt sie nur bei lebhafter Figuration wie versehentlich (wie sie die Folgezeit noch lange passieren ließ), und die Theoretiker des neuen Stils (Johannes de Garlandia II., Philipp de Vitry), welche den alten Namen der Satzlehre Discantus durch den neuen Contrapunctus ersetzen, stellen erstmalig das strikte Verbot der offenen Parallelen auf.

Das seltsamste Neue der Florentiner Ballate, Madrigali und Canzoni (die Caccie unterscheiden sich nur durch die in kanonischer Führung die Oberstimme in weitem Abstande nachahmende dritte Stimme) ist nun aber der auffällige Wechsel reich figurierter Teile mit solchen in ruhiger Führung in gleichen Noten in der melodieführenden Oberstimme. Johannes Wolf und Friedrich Ludwig[1]) sprechen ihre Verwunderung aus über die gelegent-

[1]) Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft IV und V (1903-04).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichen langen, sogar mit Pausen durchsetzten Koloraturen des Canto, die in der Tat historisch gar nicht zu begreifen wären. Der noch älteren Literatur sind sie ganz fremd, und in der späteren tauchen erst zu Ende des 16. Jahrhunderts (in der Gorgia) Dinge auf, die man allenfalls damit vergleichen könnte, also zu einer Zeit, wo auch die Orgelkolorierung in voller Blüte steht. Sieht man näher zu, so ergibt sich aber ein äußerst wichtiger Unterschied zwischen den „Koloraturen" der Trecentisten und denen der Zeit der Zacconi, Fantucci oder den kolorierten Kanzonen des Andrea Gabrieli, da die auffallende künstliche Figuration der Trecentisten nur für die erste und letzte Silbe der einzelnen Textzeile auftreten, übrigens aber für die ganze Textzeile fehlen, während die berufsmäßigen Koloristen des 16. Jahrhunderts die Melodieen ganz „durchkolorieren". Weiter ergibt sich, daß die einzelnen Zeilen, abgesehen von diesen Anfangs- und Endschnörkeleien, auffallend sinngemäß deklamiert sind, und zwar streng syllabisch oder doch höchstens mit kleinen Melismen (Vorschlägen, Schleifern) von zwei bis drei Tönen. Noch auffälliger ist aber, daß in einigen Handschriften die zu Anfang der Zeile (zu Beginn der ersten Koloratur) stehende erste Silbe am Ende derselben nochmals steht. Es war darum kein allzu großes Wagnis, wenn ich in meinem Aufsatz „Das Kunstlied im 14. bis 15. Jahrhundert" (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VII. 4. [1906]) die passagenreichen Partieen kategorisch für instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele eines Instruments von Diskantlage, wahrscheinlich eines Streichinstruments (Viella) erklärte, so daß der Gesangspart derartige Teile überhaupt nicht enthielte. Diese sehr nahe liegende Deutung hat einiges Aufsehen gemacht, auch Widerspruch gefunden, ist aber doch im allgemeinen wohl als einleuchtend akzeptiert worden. Nun teilt ein junger italienischer Musikforscher, Arnaldo Bonaventura, in der „Rivista musicale italiana" XXI. 3. (1914) aus dem Squarcialupi-Codex (Florenz, Laur. 87) die Komposition einer Ballata Boccaccio's durch Laurentius de Florentia (Lorenzo di Firenze), einen der ältesten Vertreter der Ars nova mit, die in hervorragendem Maße geeignet ist, meine Deutung zu stützen. Auch Bonaventura wundert sich über die „Vokalisen, die in langen Zügen einherwogen", kennt auch meine Deutung und bemerkt dazu: „ma è una semplice ipotesi che, almeno per ora, nessuno documento suffraga".

Das Beispiel ist, wie gesagt, so besonders beweiskräftig für meine Deutung und dabei auch musikalisch von so überraschend guter Qualität, daß man mir seine vollständige Mitteilung[1]) Dank wissen wird. Natürlich begnüge ich mich nicht mit der Reproduktion in der Form, in welcher es Bonaventura gegeben hat (in unverkürzten Notenwerten, aber mit Einfügung von Taktstrichen in so kurzen Abständen, daß sie nur je eine Zählzeit ab-

[1]) Siehe die Musikbeilage dieses Heftes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

grenzen, also über die Taktart, ob gerade oder ungerade, keinen Aufschluß geben), sondern verkürze die Werte auf den vierten Teil und leite die Taktart aus der motivischen Struktur ab, die so ausnahmsweise klar und bestimmt disponiert ist, daß Zweifel gar nicht aufkommen können. Auch gehe ich nicht der Ergänzung der Notierung durch die selbstverständlichen Been und Kreuze der Zeit aus dem Wege, sondern mache die Klauseln auf den einzelnen Stufen des Hexachords nach Feststellung, daß es sich um ein Stück in G dorisch (Ut = F) handelt, deutlich kennbar. Die dafür maßgebenden Gesichtspunkte habe ich in der Broschüre „Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts" [lies besser: des 14. bis 16. Jahrhunderts] (1907) entwickelt. Ja, ich gehe noch weiter, schreibe die gesungenen Teile auf ein besonderes System und füge eine die Harmonieführung klarstellende Mittelstimme hinzu und gebe auch der Oberstimme da, wo der Gesang eintritt, ein paar demselben Zwecke dienende Füllnoten (in Klammern), versuche auch den Vortrag im détail durch dynamische Zeichen und Strichbogen so auszugestalten, daß das Gesamtnotenbild den heutigen Gewöhnungen möglichst entgegenkommt. Dies Verfahren ist aber keineswegs ein willkürliches, sondern auf Schritt und Tritt durch innere Notwendigkeit reguliertes, der Satz auch durchaus nicht modernisiert, sondern streng im Stile der Zeit gehalten, wie ihn wenigstens die dreistimmigen Tonsätze von Baude Cordier, Pierre Fontaine usw. um 1400 belegen. Selbst die hinzugefügte Stimme kann nicht als willkürliche moderne Zutat angefochten werden, sondern ist zum mindesten ein Versuch, zu zeigen, wie etwa in jener Zeit der Spieler der Baßstimme auf einem Klavierinstrument (kleine Orgel oder Klavichord oder Cembalo) nach freiem Ermessen den nur durch Oberstimme und Baß skizzierten Satz (in der Hauptsache in Fauxbourdon-Manier durch Hinzufügung eines „Mene") geführt haben wird. Ein paar offenbar falsche Noten[1]) habe ich nach bestem Vermögen korrigiert, aber die originalen in Klammern beigefügt. Angesichts dessen, was als Gesamtergebnis dieses Verfahrens herauskommt, nämlich ein durchaus logisch aufgebautes, zwar altertümliches (450 Jahre alt!), aber auch nach heutigen Begriffen gut musikalisches Stück, wird man mir zugestehen, daß meine Wiedergabe nicht den Sinn fälscht, sondern ihn aufdeckt. Bezüglich des Wechsels zwischen nur instrumentalen und gesungenen Teilen, den Schering und andere für unnatürlich halten, verweise ich auf die Strambotti in Petrucci's Frottolen-

[1]) Das cis in Ober- und Unterstimme (II, Takt 4) ist zwar für unser Gefühl eine sehr auffällige Terzdoppelung (Durterz des phrygischen Schlusses auf Mi [A]), aber bei Annahme einer fauxbourdonartigen Füllung und besonders bei Annahme auch der Gesangsausführung der Note gegen Note gesetzten Stellen im Baß doch vielleicht sogar eine beabsichtigte charakteristische Abweichung von der Regel, da es auf die Worte „da sè" eintritt. Vgl. auch die Quintenfolge bei „sè, sè" zu Anfang des 3. Teils.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sammlung, die das Fortbestehen dieser auffälligen Zerlegung des Textes in die Einzelzeilen noch um 1500 widerspruchslos belegen. Das Gedicht Boccaccio's hat statt der allein dem ersten Teile untergelegten Terzine deren drei mit der Reimfolge:

1. . . . Narcisso, . . . specchiando, . . . amando.
2. . . . vagheggia, . . . figura, . . . paura.
3. . . . tolta, . . . colui, . . . altrui.

Erst dann folgt das abschließende Zeilenpaar . . . fuore, . . . amore.
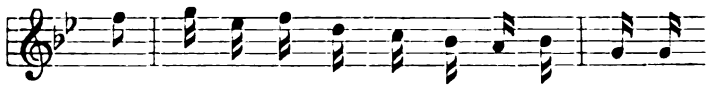
Die Ansicht Bonaventura's: „i soli primi tre versi sono musicati" teile ich nicht, glaube vielmehr, daß die Komposition auch für die beiden anderen Terzinen mitgedacht ist (Teil I—III dreimal vorzutragen). Der Schlußteil aber, der in meiner Übertragung sich durch andere Taktart ($^2/_4$ statt $^3/_4$) scharf unterscheidet, gibt textlich in der Notierung, die Bonaventura vorliegt, allerdings nur eine „curiosa reminiscenza del penultimo verso" Boccaccio's, fügt sich aber in so überraschender Weise der Unterlegung des vollständigen abschließenden Zeilenpaares, daß ich kein Bedenken getragen habe, dieselbe vorzunehmen, aber mit Beibehaltung der feinen Änderung, welche wohl der Komponist gemacht hat:

Se non m' inganni me ne par di fuore

statt der unmusikalischen, silbenstecherischen:

A me ne par, per qual ch'appar di fuore.

Daß die Schlußzeile „Qual fu di Febo e Dafne odio ed amore", die abschließende Pointe des Gedichts, auf die Melodiephrase
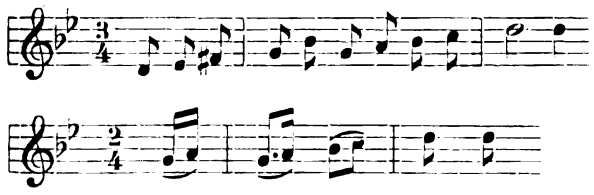


gesungen werden muß, wird kein Musiker bezweifeln. Es wäre aber möglich, daß wirklich beim erstmaligen Vortrage des Schlußteils (IV) nur die vorletzte Textzeile gesungen werden sollte und erst bei der Wiederholung die Schlußzeile — dann sei meine Textunterlegung ein Vorschlag zur Güte für eine praktische Wiederbelebung des Stücks, die den Abschluß wirksamer macht. Ich bin aber überzeugt, daß der Komponist es wirklich so gemeint hat, wie ich es gedeutet habe, wenn auch vielleicht die schematische Konstruktion der Balladen eigentlich die Verteilung der zwei Schlußzeilen auf die beiden Vorträge des Teils heischte (vgl. mein „Handbuch der Musikgeschichte" Bd. II. 1 S. 65ff.).

Bezüglich der Gesamtfaktur ist zunächst auffällig, daß allemal da, wo der syllabische Vortrag einer Textzeile eintritt, die Unterstimme in kürzere Notenwerte übergeht (fast ganz Note gegen Note mit der Oberstimme), während sie sonst lange Haltetöne nur fundamentierender Art hat. Vielleicht könnte man daraus schließen, daß diese Partieen auch in der Unterstimme

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesungen wurden. Ähnliche Veränderungen der Haltung der Unterstimme zeigen auch andere der bei Wolf mitgeteilten Balladen und Madrigale. Es ist aber sehr wohl möglich, daß nur die bestimmtere harmonische Ausdeutung der Gesangstöne der Oberstimme und deren kräftige Unterstützung der Grund der Veränderung in der Baßführung ist. Diese Frage kann füglich offen gelassen werden; sie ist nicht von allzu großer Wichtigkeit.

Weiter ist zu konstatieren, daß für jede Textzeile ein besonderer Teil der Komposition in auffälliger Weise abgegrenzt ist, in der Notierung durch Doppelstriche und Stellung der ersten Silbe unter die erste Note und der letzten Silbe unter die letzte Note, musikalisch durch breite Kadenzierungen (1. Teil Schluß auf der Finalis G [Re], 2. Teil auf der Terz B [Fa], d. h. in der Dur-Parallele, 3. Teil auf der Quarte C [Sol], d. h. der Subdominante [!], 4. Teil auf der Finalis G). Alle vier Teile beginnen übereinstimmend mit einer längeren Note, der erste mit der Dominante D (La) wie fragend, der zweite nach dem Abschluß auf der Finalis ebenfalls wieder mit der Dominante, die Frage erneuernd, der dritte nach dem Schluß in der Parallele mit B (Fa), die durch den Übertritt geschaffene Spannung festhaltend, der vierte nach dem Abschluß auf der Subdominante (c moll) mit A (Mi), der Dominante der Dominante. In allen vier Teilen beginnt direkt nach der pathetischen langen Anfangsnote das lebhafte Figurenwerk der Oberstimme; dasselbe setzt aber jedesmal da aus, wo der Zeilentext (mit Ausschluß der Anfangs- und Schlußsilbe) beigeschrieben ist, und setzt wieder ein, sobald die vorletzte Silbe erreicht ist, so daß der mittleren Partie, die ich allein für gesungen halte, in den drei ersten Teilen ein langes Vorspiel mit kadenzierendem Abschluß vorausgeht und ein noch längeres Nachspiel folgt; das Vorspiel bildet in allen dreien sehr deutlich den Vordersatz, der gesungene Teil den Nachsatz einer Periode, während das Nachspiel eine Periode für sich repräsentiert. Nur in dem zweimal vorzutragenden Schlußteile im geraden Takt ist das Vorspiel eine ganze Periode, deren achter Takt mit dem ersten Takte des Gesanges zusammengeschoben ist (8 = 1) und nur der veränderte Schluß (Chiuso, die IIa) gibt auch dem IV. Teile ein etwas längeres Nachspiel. Schwerlich ein Zufall ist auch, daß der Anfang des Gesanges des Schlußteils das Gesangsmotiv des ersten Teiles leicht modifiziert aufnimmt:



Für die sämtlichen weiblichen Endungen der vier Zeilen ist die letzte Textsilbe, wie gesagt, nicht der Note unterschrieben, auf die sie gesungen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wird, sondern steht vielmehr unter der Schlußnote des Nachspiels, und ebenso steht die erste Silbe der Zeile nicht an ihrem rechten Platze, sondern unter der ersten Note des Vorspiels. Ich gebe in Klammern übergeschrieben die Textunterlegung des Originals, die nicht eben sonderlich akkurat ist und Fehler enthält.

Meine Takteinteilung stützt sich einerseits auf die Deklamation des Textes

I. Come insú'l | fónte fu preso Nar|císso
II. Da sè, da | sè, così | costei spec|chiándo
III. Sè | sè ha | présa | dólcemente a|mándo.
IV. Se | nón m'in|gánni, me|é ne par di | fuóre.
Qual | fú di Febo e Dafne odio ed a'móre.

Andererseits geben die für die Zeit zum Teil sehr frappierenden motivischen Nachbildungen zweitaktiger Glieder und die Harmoniebewegung zweifellos verläßliche Anhaltspunkte. Das überraschend gute und einfache Ergebnis ist für den ersten bis dritten Teil dreiteiliger Takt, nur für den letzten Schluß des zweiten und dritten Teils als vorletzter Takt ein Takt $^4/_4$ oder zwei Takte $^2/_4$, eine Erscheinung, die der Musik aller Zeiten nicht fremd ist (gedehnter Schluß, Halt auf der Penultima). Der vierte Teil (die Schlußzeilen) steht dagegen ganz im geraden Takt. Zur Vergleichung stehe hier auch der Text der beiden anderen (auf Teil I—III zu singenden) Terzinen:

2.

I. E tanto | vága sè stessa va ghéggia
II. Ch' inghelo|síta della sua fi|gúra
III. Ha | dí chi|únque|la mira pa | úra.

3.

I. Temendo | sè a sè non esser | tolta
II. Quello ch'el|la di me pensa co|lui
III. Se 'l | pensi il | quale in | se conosce al|trui.

Auch hier gestatten die natürlichen Akzente die gleiche Taktordnung, fordern sie allerdings nicht so zwingend.

Das ist ganz gewiß kein Volkslied und das Musikstück somit auch keine Orgelkolorierung eines solchen. Natürlich läßt sich das reiche Figurenwerk als Umschreibung eines einfachen Kerns erklären. Bei welchen figurativen Stellen Beethovens, Bachs oder wessen sonst wäre das aber nicht möglich und sogar richtig? Beruht doch eben auf solcher Möglichkeit die Glätte und überzeugende Logik alles Passagenwerkes!

Die mit Generalbaßbezifferung auf einem 4. System von mir skizzierte

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fauxbourdon-Grundlage stellt den Sinn der Umschreibungen nach Möglichkeit klar und kann eventuell als Klavier- oder Orgelakkompagnement an Stelle der hinzugefügten Mittelstimme den Satz verdeutlichen, hat aber in erster Linie den Zweck, zu zeigen, in welchem Maße dieser Florentiner Renaissancestil auf Terzen und Sexten beruht und dem Fauxbourdon verwandt ist. Er wird damit wenigstens teilweise historisch begreiflich; aber als Vermittelung wird man doch die improvisierte Akkompagnementspraxis der „Fahrenden" kaum entbehren können.

Noch unmöglicher als Scherings Deutung dünkt mich aber die Deutung der Einleitungen und Schlüsse als Vokalisen. Es fehlt jedweder Stützpunkt für die Annahme einer solchen die Gorgia der Zeit um 1600 überbietenden Koloraturfreudigkeit in so früher Zeit. Eine Bezugnahme auf die Jubili des Gregorianischen Gesanges ist darum nicht angängig, weil das Verständnis von dessen rhythmischer Struktur schon seit Jahrhunderten im Absterben war, wie sowohl die Komposition der Sequenzen seit dem 9. Jahrhundert als die Benutzung von herausgerissenen Fetzen als Tenor der Motets im 12. Jahrhundert hinlänglich beweisen. Die syllabische Komposition mit wenigen Vorschlägen oder Schleifern von zwei, drei, vier Tönen herrscht so offensichtlich ausschließlich vor dem 14. Jahrhundert in der weltlichen und geistlichen Gesangsmusik, daß das Auftreten dieser ausgedehnten Koloraturpassagen bei den Florentiner Trecentisten als ein kometenartig erscheinendes und wieder verschwindendes Phänomen definiert werden müßte, für das es eine Erklärung nicht gäbe. Vor allem bleibt aber doch der seltsame Widerspruch zwischen der syllabischen Behandlung der acht bis neun mittleren Silben jeder Textzeile und der endlosen Verschnörkelung (mit Pausen durchsetzt) der ersten und letzten Silbe eine ästhetische Unmöglichkeit.

Glücklicherweise haben wir aber eine Anzahl Aussagen von Zeitgenossen, die uns nicht nur das Zusammenwirken von Singstimmen und Instrumenten, sondern auch die spezielle Hinwendung der Instrumente auf reiches Figurenwerk bestimmt bestätigen. Schon in meiner „Geschichte der Musiktheorie" (1898) habe ich S. 211 auf eine Schilderung hingewiesen, welche Arnulf von St. Gillen (15. Jahrhundert) von der Instrumentalmusik seiner Zeit im Zusammenwirken mit Singstimmen entwirft, wie sie mit Blumen (flores) und musikalischen Ährengarben (spicarum musicalium messis manipuli) den Gesang der Menschenstimmen reizvoller gestalte (cum cantoribus gratius garriendo) und die schwierigsten Passagen hinzufüge, welche die Menschenstimme schwerlich herausbringen würde (difficillimos musicales modulos, quos exprimere vix praesumeret vox humana adinveniunt). Schon im 13. Jahrhundert betont aber Hieronymus de Moravia (Coussemaker Scriptores I, 152 ff.) die Entwickelung der Spieltechnik der Viella für die Ausführung der weltlichen Gesänge (laicalia), und noch bestimmter

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

äußert sich Johannes de Grocheo (ca. 1300) über die Bedeutung der Viella für die Ausführung der Chansons (Cantus coronati) und Balladen (Stantipedes); er vergleicht sogar die Schlußneumen der Antiphonen mit den Nachspielen (exitus) dieser Gesänge, welche die Viellaspieler mit dem Namen „modi" bezeichneten. Über die durch die instrumentalen Partieen entstehende Buntscheckigkeit beklagt sich um 1500 der Kardinal Sadoleto (Gerbert, De cantu usw. II, 222f.), der ebenfalls den Ausdruck moduli gebraucht: „in cantu vocum atque nervorum (!) fastidit haec aetas nostra quem tamen superior quaesivit, concentum stabilem et gravem plenumque autoritatis. Modulos nescio quos adamamus et frequentamenta, quibus conciditur minutim cantus" etc. (!). Adam von Fulda (Gerbert, Scriptores III 324) gebraucht für die moduli der Instrumente den Ausdruck sciola (scidola „Fetzen"?), für welche die Erweiterung der Guidonischen Hand nach der Höhe und Tiefe erforderlich sei (Laurentius geht in unserem Beispiel bis $a^2$ hinauf; die Unterstimmen der Chansons im 15. Jahrhundert gehen bis groß D hinab) und gerät förmlich in Zorn über die wachsende Rolle, welche die instrumentistae spielen; er sieht schon die Zeit kommen, wo sie die Komponisten sein werden (mimos et joculatores fore componistas futuros). Endlich sei auch noch Dante's Zeugnis für den Gesang mit Instrumenten angeführt, bei dem „bald Worte gehört werden, bald nicht" (Schluß des „Purgatorio" [vor 1300]):

I' mi rivolsi attento al primo tuono
Et ‚Tedeum laudamus' mi parea
Udire in voce mista al dolce suono;
Tali imagini appunto mi rendea
Ciò ch'io udia, qual prender si suole,
Quando a cantar con organi si stea,
Ch'or si, or nò s'intendon le parole.

Weitere Zeugnisse und Indizien für die Heranziehung der Instrumente zur Mitwirkung (z. B. auch des Vorkommens von Doppel-, ja Tripelgriffen in den Stimmen der Chansons des 15. Jahrhunderts) habe ich in meinem „Handbuch der Musikgeschichte" Bd. II, 1, in dem angezogenen Aufsatze in Sammelband VII, 4 der Internationalen Musikgesellschaft und anderweit beigebracht. Möge das hier kurz Zusammengefaßte mit der lebendigen Illustration durch die Ballade des Laurentius de Florentia einen kleinen neuen Beitrag zur Klärung der Frage bedeuten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRIEG UND MUSIK

FELDPOSTBRIEF

VON DR. KURT SINGER IN BERLIN, Z. ZT. IM FELDE

*Intra arma non silent musae*

Der Krieg ruft Poeten auf den Plan, keine Musiker. Er reizt das Blut und die Wut, das stille Gefühl für die Leiden und den lodernden Ingrimm gegen Feind und Verräter in gleicher Weise beim Dichter. Er leiht ihm das Material für die Umsetzung von wehmütigen, weichen, harten und zersetzenden Stimmungen in die Welt der gebundenen Poetensprache willig und leicht. Der Krieg und der Schlachtenlärm, das Ringen und Kämpfen der Völker, der Wettstreit von Nationen um Machtstellung und Weltenrang gibt nicht allein Hintergrund, gibt vollendeten Stoff der dramatisch lebendigsten Handlung. Hier kann der Dichter in der Erinnerung an historische Großtaten wie im Selbsterleben des Gewaltigen auch ein gewaltiges, grausig ernstes, lebendiges Spiel in die Halb-Wirklichkeit der Bühne retten.

Auch die Kriegspoesie des Lyrikers bedarf keines anderen Stimulans, um eine weihevolle Sprache zu reden, als das große Ereignis selber, die mit ihm verknüpften und verankerten Leistungen, Hoffnungen, Wünsche, Leiden und Entbehrungen der Beteiligten. Sie ist am schnellsten zur Stelle, da sie sich am leichtesten von großen Vorbildern Rat oder Stimmung oder Form leihen kann; da sie mit dem allen Menschen vertrauten Instrument weihevollen Ausdrucks, der Stimme, am ehesten große Dinge in großen Worten der Mitwelt zu Danke sprechen kann.

Nicht so die Musik. Sie bleibt still, vornehm, reserviert zurück. Sie bedarf der großen Zeit, um die Basis für das innere Erlebnis zu finden, aber sie bedarf mehr noch der Zeit des Nachdenkens, der Reflexion; einer Spanne, die erst langsam den musikpoetischen Umsetzungsprozeß vorbereitet und dann vollendet. Der Krieg ruft Tausende von Dichter-Dilettanten auf den Plan, er schärft und glättet den poetischen Talenten Sprache und Zunge. Musikwerke, über das Niveau des Soldatenliedes hinaus, Musik von nachhaltigem, ernsthaftem Dauerwert entsteht nicht mit dem Krieg. Kein Genialer greift hier zur Feder; einfach weil ihm im Moment des äußeren Erlebens noch die Kraft, die Abstraktion von der Materie fehlt, die notwendig wäre, um der seelischen Spannung oder Gärung zum musikalischen Ausdruck zu verhelfen.

Dennoch ist der Krieg mit der Musik mehr verbrüdert als mit der Dichtkunst. Sie ist es, die unsere Soldaten aufleben läßt, wenn Müdigkeit ihre Glieder bannt, sie leitet die Mannschaft im bewegten Rhythmus zur Schlacht, ins Feuer. Wir Deutschen sind auch da in der Überlegenheit.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Keins der uns feindlichen Völker kann sagen, daß in ihm, in seiner Jugend, seiner Mannschaft ein so tief wurzelndes Gefühl für die Größe, die Weihe und die belebende Kraft der Musik liegt.

Das hängt in letztem Grade mit der herzlichen Religiosität unserer deutschen Truppen zusammen, jener Religiosität, die, losgelöst von jedem Bekenntnis, in Freud und Leid durchbricht, die ihre reinsten Blüten treibt in der Barmherzigkeit, mit der sie selbst dem Feind gegenübertreten, in dem Mitleiden für Wunden, die sie selber schlugen, im Stolz auf jene Tränen der Liebe, die einen blind wütenden, barbarischen Haß nicht aufkommen lassen. Der leidenschaftliche Mut unserer Soldaten, ihre Liebe zum Kaiser und Vaterland, ihr Drang zum Sturmangriff, ihr Trotz den Gefahren gegenüber hat in sich ein Stück des alten biblischen Prophetengeistes. Ein einziger Takt, ein einziger, eherner Rhythmus geht durch die Herzen dieser Millionen, Pulsschlag für Haus und Herd, für König und Reich, für Gott und die Welt ihres andächtigsten Fühlens. Der Takt ihres festen Tritts durch Nacht und Gefahr, die Melodie ihres Heimatliedes, die Harmonie ihrer Wünsche und Regungen, die sich im lauten Schlachtgebet vereinen, — das ist Musik von Helden. Sie hört die Engelschar, hört den Gott, der Eisen wachsen ließ. Diese Musik kennt nur die eine einzige Auflösung, im Sieg, im Erfolg, wie sie einzig nur mutgeboren, eisengespornt und gepanzert aus dem Herzen und den Kehlen tapferer, frommer Soldaten quellen kann! — —

Der Rhythmus ist das Leben schlechthin. Herzschlag, Atem, Wechsel von Schlaf und Wachen, der geregelte Betrieb von Ein- und Ausgabe der Energieen sind die Bedingungen für den lebendigen Haushalt des Organismus. Nicht allein in der Kunst, und hier nicht wieder bloß in der Musik ist der Rhythmus, die Gesetzmäßigkeit der Bewegung, das Auf und Ab des Pendelschlages der Anfang aller organischen Lebendigkeit. Blinde Willkür zerstört, nur Regel und Ordnung bauen auf. Nur innerhalb der festen Gesetze ist Freiheit möglich. Ein einziges Rädchen kann, ungesetzmäßig gezackt, das große Uhrwerk zum Stillstand bringen, mag es nun Mensch, Staat, Kunst oder Maschine heißen. Der Rhythmus, den wir im Marschlied, im Tanz spüren, den wir an der Welle des Meeres, der Bahn der Planeten sehen, am Wiegen der Halme und dem Rauschen der Bäume erlauschen, gibt allem Geschehen auf Himmel und Erde den festen, gesetzten Halt; er packt uns im Gemälde anders als im Lied. Und wandelt sich selbst da noch, wenn ihn die Kunst eines ganzen Könners meistert. Es gibt in der Musik Genies des Rhythmus. Beethoven, Schumann, Wagner. Kein Zweifel, daß ihre Sprache außerhalb des Melodischen eine neue, spezifische, selbständige Farbe erhält, wenn die Kraft und Wucht ihres Ausdruckes in festen Gesetzen gegen deren Unfreiheit, Unbeweglich-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

keit ankämpft. Aus diesem Kampf ersteht die revolutionäre Triebhaftigkeit, der heiße Puls ihrer Schöpfungen. Auch Bruckner gehört hierher, Brahms in seinen Symphonieen und Kammerwerken. Wie gewaltig platzen hier die Takte aufeinander, wie trotzig schieben sich Perioden ineinander, aneinander vorbei, wie kriegerisch bereitet sich ein solcher Kampf der Rhythmen vor, welch wild gewordenes Jagen und Hetzen und welche sieghafte Lösung! Und trotzdem spürt jeder, der die Ader dafür hat, hier die regierende, ordnende Generalstabshand. Plan schuf die Phasen dieses Kampfes, ein einheitlicher Gedanke leitete auch das scheinbar Verworrene. Hier ist selbst der Zauber der Zergliederungen, Ausbiegungen und Verschränkungen nicht Selbstzweck. Der Rhythmus in seiner wechselvollen Gleichförmigkeit löste, aber band auch wieder die Teile dieses ganzen musikalischen Organismus. Der Rhythmus ist die Triebkraft gewesen, der Motor, das Zentrum der Lebendigkeit, der Rhythmus ist das Leben des Kunstwerks schlechthin.

In der Macht, den Rhythmus zu gestalten, ihn neu und umgestaltet, neu geschaffen fühlbar zu machen, überragt Beethoven einen Mozart, Schumann einen Schubert, Wagner einen Weber oder Gluck so hoch, wie etwa Mozart oder Schubert an Gesang und Melodiefülle gleich Geniale überragen. Die Festigkeit und Ordnung des rhythmischen Geistes ist auch eine von den vielen deutschen Eigentümlichkeiten und Überlegenheiten. Das spürt der, der dem Kriegsleben im Feindesland nahesteht, geradeso wie der, der neben der deutschen Musik die fremde beachtet. Gerade der Franzose hat hier unmethodisch eine neue Richtung geschaffen, die von uns vielfach als besonders genial empfunden wurde, die aber in Wirklichkeit nur eine verdeckte Sterilität ist. Wir werden später einmal, ohne Gehässigkeit, aber mit bewußtem Stolz auf unsere deutsche Kunst, all diese Modernisierungen und Aufputze des Stils, die sich besonders in der rhythmischen Verschiebung innerhalb der Kammermusik breit machen, beleuchten und werden ihn energischer als je ablehnen. Nicht weil die Kunst Debussy's und seiner Nachäffer französisch ist, sondern weil sie im tiefsten Grunde verweichlicht, gemacht, unorganisch unserem Kunstgeschmack widerstreben muß. Das werden wir, stolzer geworden, nach diesem Krieg tiefer empfinden; werden besser würdigen, „was echt und deutsch", und was diesem Kerngefühl nicht liegen kann. Gewiß soll es uns nie und nimmer kümmern, ob es eine fremdländische Feder war, die dieses oder jenes Werk niederschrieb. Der Wert entscheidet. Aber so leicht wir durch alle politische Feindschaft hindurch den Anschluß an manchen russischen Tonsetzer finden werden — der Geschmack an der Süßlichkeit des neufranzösischen Melos, der Geschmack an den hypermodernen Auswüchsen der jungen westlichen Schule wird uns bald verdorben sein. Denn diese Kunst ist nicht nur undeutsch, sie ist auch unfruchtbar, Tagesarbeit. — —

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch die wütigste Kriegsarbeit sucht einmal einen Ruhepunkt, die Pause, in der sich ein leiser Ausgleich findet zwischen den Strapazen, den verausgabten Kräften und Energieen einerseits, dem Wunsche nach Sammlung, Erholung oder Erhebung andererseits. Diese kostbaren Minuten wachsen mit ihrer Seltenheit. Wo soll man sich anklammern, wenn fast der letzte Rest an Kraft erlahmt scheint, wo den Impuls zum neuen Tun am schnellsten herholen? Ich habe es dutzendfach erlebt, staunend gesehen, wie mächtig gerade im Kriegsleben die Musik ihr Wesen entfalten kann, aufzurichten, zu erheben, Kraft und Flamme zu geben, die Visionen der Freude und des Siegs wie mit Sonnenlicht zu zaubern und die bösen Geister der Unlust, des Krankseins zu bannen. Bei den operierenden Truppen, bei den ausziehenden Rekruten, im Lagerleben der Alten, in den Krankenstuben der Verwundeten, überall erhält und erhellt sich die große Stimmung, die Lust und Stärke und Sieg bedeutet, wenn ein Lied, ein Choral, ein Männergesang das Alltägliche durchbricht. Der Schmerz weicht, die Wunden scheinen sich zu schließen, wenn des Sonntags in der Frühe vom Hofe her der ernst-weihevolle Chor einer wackeren Landsturmschar in die Räume der Lazarette, die Stätten voll jäh gebrochener Jugendkräfte, voll langsam emporkeimenden neuen Lebens klingt!

Die Musik ist die einzige Kunst, die in Wirklichkeit von der Erde emporheben kann. Über alle Gefahren hinweg. — Die Kugeln pfiffen ihre schneidende Melodie auf dem Schlachtfeld; es hagelte nur so. Die ersten gingen 100 Meter vor unseren Leuten nieder, die nächsten 50, dann 20, 10 Meter. In der nächsten Minute mußten die feindlichen Geschosse bei den Unseren einschlagen, Mord, Tod und Abschied bringend. In diesem kurzen Intervall geschah etwas Unvergeßliches. Kerzengrade erhoben sich die Mannschaften, mit großen Prophetenaugen schauten sie zum Himmel, falteten die Hände und stimmten den Choral an „Ehre sei Gott in der Höhe". Das ist deutscher Wuchs und deutsches Blut, wie es keinen „Barbaren" zieren kann. Wenn sie den Feldgottesdienst halten, wenn sie einen Kameraden betten, wenn sie ans Massengrab der Freunde und der toten Feinde denken, dann quillt unseren Leuten das Lied der Wehmut und des Trostes herb, zitternd aus der Kehle. Ein Lied in Tränen, in dessen Tönen das Leid klingt von verlassener Heimaterde, gebrochenem Mutterherzen, versenktem Stolz. Ein Lied, dessen Klang erhebt und kräftigt, dessen Schmerz Salbe ist für Wunden.

In den Einfachsten vom Land und in den Verwöhntesten aus den Reihen der Großstädter, im Rekruten und im General schlummert die Sehnsucht nach Musik und lechzt nach ihren Genüssen. Nicht nach den Bänkelsängen; diese deutsche Sehnsucht geht nach Höherem. In einer Stunde der Ruhe und Andacht, Allerseelen war's, sah ich in den Augen kriegsgewohnter, kraftstrotzender Soldaten die Tränen frei sich ergießen,



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

als wir Schubert, Beethoven, Bach und wieder Bach spielten; als wir aus den Noten der Heimat, aus den Weisen deutscher Meister Kraft und Erbauung schufen für Kämpfer deutscher Erde. Heute saßen wir, in engem Raum gedrückt, in bescheidenem Quartier; morgen wollten sie, zum Teil von Verwundung noch nicht geheilt, wieder in die Schützengräben, an Gewehr und Kanonen. Unvergeßlich, wie sich eine Hand nach der anderen in meine und die des Sängers schlug. Sieg, Kraft und Jubel blitzte aus den Augen. Eine stille, fast unbekannte Sehnsucht war hier für eine Stunde gestillt. Das waren Helden vom Reiche Bimarcks und Scharnhorsts; aber es waren Herzen, genährt vom Blute des Landes, das da Bach, Mozart und Beethoven erzeugt hat. Gruß euch, ihr wackeren Kameraden, so ihr noch lebet. Und selbst in die kühle Erde riefen wir euch das einzig wahre Gelöbnis, den dauerhaftesten und ehrlichsten Schwur nach, den unser Herz jetzt kennt: Wir wollen unsere deutschen Meister ehren. Mit ihnen im Bunde stählt sich unsere Faust und wappnet sich das Herz gegen welschen Tand. Hier sind die Wurzeln unserer Größe und unserer Überlegenheit. Hier ist unser tatkräftiger Wille verankert, einst siegreich und ohne Schatten des Hohnes der Welt den großen deutschen Freudenhymnus anzustimmen: „Seid umschlungen, Millionen!“ — —

Die Musik macht auch duldsam im Kriege. Der große, ungefesselte Haß, den ganz Deutschland gerechtermaßen gegen Unkultur und Barbarismus aufbringt, und den jeder einzelne explosiv im Busen trägt, schmilzt selbst unter der Wirkung der Töne zu kleinem Maße zusammen oder wird für Stunden gedämpft, verborgen, vergessen; denn es gibt keine Weihe, keine Stimmung in der Musik, die nicht durch ein hassendes Herz getötet würde. Die Musik eint für Stunden die Frommen in der Kirche, wenn zur Andacht geläutet wird, Fremde und Deutsche in gleicher Weise. Die Orgel tönt ihr Totenlied, die Glocke hämmert ihre kurzen Schläge, das Gebet steigt preisend zum Himmel aus Freundes und aus Feindes Mund. Verschieden die Wünsche und Hoffnungen, in der Musik aber sammelt sich einmal doch dieselbe Ursehnsucht, dasselbe verloren gegangene tiefe Gefühl der Zusammengehörigkeit aller Menschen, das religiöse Empfinden der Gottesnähe zu demselben Ausdruck. Nur in der Musik können wir noch einmal den Haß vergessen, der die Völker mordet. Auch dem Feinde, der als ehrlicher Kämpfer fiel, weigert der Deutsche nicht sein Sterbelied:

„So lebt denn wohl, Heroen,
Denn meine Saiten tönen,
Statt Heldensang zu drohen
Nur Liebe im Erklingen.“

Auch hier schreitet der Deutsche, der Musik hat in sich selbst, an der Spitze aller Kultur. Heilig, wie das Recht, ist ihm die Kraft und der Geist der Musik; auch mitten in Krieg und Verderben!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# SCHUBERTS „ROSAMUNDE“

## AUCH EINE „VERLORENE HANDSCHRIFT“

VON LIC. DR. EUGEN KRETZER IN COBLENZ

Wenn einer sie zu erwecken verstand, die wundervolle Märchenwelt der mondbeglänzten Zaubernacht, so ist es Franz Schubert gewesen, und wenn irgendwo, so ist es in der Musik zu „Rosamunde“ geschehen und in den Zauberharfenklängen der „Rosamunden“-Ouvertüre.

Von jeher haben wir „romantisch“ genannt, was das Leben vergoldet, was eine schönere Welt, eine glücklichere Natur in einem anderen Sonnenlichte, was eines Himmels Harmonie der hoffenden Seele vortäuscht. Wir sind auch heute einmal wieder so weit, der romantischen Poesie ihr Recht zu lassen. Wieviel Glück hat unserem deutschen Alltag ein einziger romantischer Einfall Brentanos in der Form von Heines „Loreley“ geschenkt!

Nun sind wir aber seit den Zeiten der Romantik und durch die Forderungen der Romantiker, wie sie in Wagner gipfeln, daran gewöhnt, für die künstlerische Vision die engste Übereinstimmung von Bild und Wort und Ton als selbstverständlich anzusehen. Das Strophenlied vermag sich vor einem feineren Empfinden seitdem nur für einzelne in Nietzsches Geburt der Tragödie gezeichnete Fälle zu rechtfertigen. Demgemäß suchen und finden wir denn auch die Interpretation des einen Faktors durch den anderen. Wie manchem hat Schumanns Musik erst das Verständnis der letzten Szenen in Goethes „Faust“ erschlossen.

Weil die Musik Ausdruck von Gemütsbewegungen ist, wollen wir schon zum tieferen Erfassen des Inhaltes von Instrumentalkompositionen wissen, was da das Gemüt des Tondichters bewegte, was für Stimmungen er in den Tönen gemalt hat. Wir wollen die Elemente des Komplexes kennen, wollen wissen, was der Autor gedacht, gefühlt, gewollt hat. Liszt hat nicht nur in seinen symphonischen Dichtungen, sondern vielfach auch in Klavierkompositionen diesem Verlangen Rechnung getragen, indem er Bild und Dichterwort beifügte. So ist z. B. die Originalausgabe von Au lac de Wallenstädt im Schweizer Jahr der Années de pèlerinage mit einem Bilde in der damals freilich noch so unvollkommenen Technik und mit einem Worte Byron's ausgestattet, die den Gedanken andeuten, der das Gemüt des Tondichters zum Ausdruck seines Empfindens bewog. Freilich lassen die Neuausgaben solcher Werke, was schon die Liszt-Biographin L. Ramann beklagt, dergleichen einfach fort: — eine ungehörige Konzession an Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen und ihre nicht „alle werdenden“ Anhänger, denen gegenüber doch gerade Liszts Verleger wenigstens eine Ehrenpflicht zu erfüllen hatten.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erst recht aber verlangen wir bei dramatischen Instrumentalsätzen und beim Vortrag von Vokalkompositionen nach der Kenntnis des Vorgangs, den sie begleiten, oder des interpretierten Dichterwortes. Wir verlangen sie um so mehr, je „romantischer" das Ganze ist, je tiefer der Eindruck wirkt, daß wir hier einem Quell aus verborgenen Tiefen lauschen, der im mitfühlenden Hörer die Gewalt der dunklen Gefühle von Lust und Schmerz weckt, die im Herzen wunderbar schliefen, erwacht aber über alle Vernunft siegreich ergreifen.[1])

Schubert zeigt der Jugend — nach Schumanns bekanntem Ausspruch — was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche Tat; erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern.

Was für romantische Herzensgeschichten erzählt uns die „Rosamunden"-Musik? Die geheimnisvollen Textworte der Vokalnummern bestätigen nur, daß solche hier zu finden wären: — sie beantworten unsere Frage nicht. Wer kennt die dramatische Situation, der diese Vokalsätze angehören, wer den poetischen Sinn der Instrumentalsätze? Wer vor allem ist Rosamunde selbst? Wie oft ist unter dem Eindruck der Musik auf dem Heimweg so schon gefragt worden! Aber die Antwort blieb aus. Die Langobardenkönigin Rosamunde ist es nicht, auch nicht die unglückliche Geliebte des englischen Königs Heinrich II., die Heldin von Wielands Singspiel „Rosamunde" (in Musik gesetzt von Anton Schweitzer und 1779 zu Mannheim einstudiert), sowie von Körners Trauerspiel „Rosamunde". Wer denn?

Der in der Edition Peters erschienene Klavierauszug der Schubertschen Musik trägt die Aufschrift: „Rosamunde. Drama von H. von Chézy." Der Katalog der großen bei Breitkopf & Härtel erschienenen Gesamtausgabe von Schuberts Werken verheißt gar die Partitur der „Musik zum Lustspiel Rosamunde von Cypern". Lustig geht es nun freilich, wie wir sehen werden, in diesem Drama kaum zu. Der Titel der Partitur selbst lautet übrigens denn doch wieder richtig: „Musik zu H. von Chézy's vieraktigem Schauspiele: Rosamunde."

Doch wer hat dieses Drama gesehen? Kein Lebender dürfte auch nur die Dichtung gelesen haben.

Berichten wir zunächst das Wenige, was wir über die Geschichte des Schauspiels wissen.

Helmina von Chézy, die Enkelin der deutschen Dichterin Karschin und Gattin des französischen Orientalisten A. L. de Chézy, die mit ihren beiden Söhnen in Deutschland lebte, war in Dresden von C. M. von Weber nach dem glänzenden Erfolg des „Freischütz" um einen neuen

[1]) Vgl. meine Ausführungen in „Imperialismus und Romantik". Berlin 1909, Seite 60 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

romantischen Operntext ersucht worden. Aus den von ihr vorgelegten Stoffen wählte er die „Euryanthe“. Zur ersten Aufführung des Werkes beschloß die damals gefeierte und um des schmeichelhaften Auftrags willen nur um so mehr geehrte Dichterin nach Wien zu reisen und da längeren Aufenthalt zu nehmen, weil ihrem ältesten Sohn der Gebrauch der Schwefelbäder in Baden bei Wien ärztlich verordnet war. Dort ersuchte — noch vor der Aufführung der „Euryanthe“ — Josef Kupelwieser, der Dichter des „Fierrabras“, sie, ein Drama zum Benefiz der Schauspielerin Emilie Neumann zu dichten, wozu Franz Schubert die Musik schreiben werde. Das Dichten für Musik, ihr eigentlichstes Fach, wie Helmina von Chézy selbst erklärte, hatte so hinreißenden Reiz für sie, daß sie sich damals fast ausschließlich damit beschäftigte. So entstand das Schauspiel „Rosamunde“. Der Sohn der Dichterin, Wilhelm von Chézy, berichtet darüber in seinen „Erinnerungen“ (I, 312):

„Die Heldin war keine von den geschichtlich bekannten Damen dieses Namens, sondern eine erfundene Prinzessin von Cypern, und der Grundgedanke einem spanischen Drama entlehnt. Die Arbeit ward in fünf Tagen zustande gebracht und an Wilhelm Vogel, Direktor des Theaters an der Wien, geschickt. Das Stück der Dichterin der ‚Euryanthe‘ wurde ohne weiteres angenommen. Graf Palffy, Eigentümer des Theaters, ließ durch Franz Schubert eine Ouvertüre und sonstige Begleitung dazu schreiben. Im Winter kam es zur Darstellung, aber ohne Erfolg. Von ein paar anderen Bühnen ist ‚Rosamunde‘ angenommen und bezahlt, meines Wissens aber nicht aufgeführt worden.“

Der Theaterzettel der ersten Aufführung am 20. Dezember 1823, welcher nur eine zweite noch folgte, kündigt an: „Rosamunde, Fürstin von Cypern. Romantisches Schauspiel in vier Aufzügen mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen von Helmina Chezy, geb. Freiin Klencke. Musik von Herrn Schubert.“ Die Dichtung wurde vor der Aufführung als ein Werk, „welches an Gediegenheit mit Recht den vorzüglicheren der neueren Zeit angereiht zu werden verdient“, gerühmt. Diese Hoffnung blieb freilich unerfüllt. Nach der Aufführung lauten die Urteile über die Dichtung noch ungünstiger, als die über die „Euryanthe“. Schuberts Musik dagegen hatte zwar nicht unbestrittenen, aber doch weit besseren Erfolg. Ein äußerst lesenswerter und nur an einigen wenigen Stellen Korrektur erfordernder Aufsatz von O. E. Deutsch über „Schuberts Rosamunde. Mit unbekannten Briefen“ in der Zeitschrift „Die Musik“ (1. Maiheft 1912, S. 152 ff.) stellte verschiedene Urteile über beides zusammen. Die Dichterin selbst berichtet:

„Schuberts herrliche Musik wurde gewürdigt und mit rauschendem Beifall gekrönt.“ — „Ein majestätischer Strom als süß verklärender Spiegel der Dichtung durch ihre Verschlingungen dahin wallend, großartig, rein melodiös, innig und unnennbar rührend und tief, riß die Gewalt der Töne alle Gemüter hin“

charakterisiert sie treffend Schuberts Werk. Dieser schreibt ihr später (5. August 1824) — jedenfalls sehr höflich —:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Überzeugt von dem Werte der ‚Rosamunde' von dem Augenblick an, als ich sie gelesen hatte, bin ich sehr erfreut, daß E. W. einige unbedeutende Mängel, welche nur ein mißgünstiges Publikum so auffällig rügen konnte, gewiß auf die vorteilhafteste Art zu heben unternommen haben, und rechne mir's zur besonderen Ehre an, mit einem umgearbeiteten Exemplar bekannt zu werden."

Diesen umgearbeiteten Text mit Schuberts Musik hat die Dichterin in einem neuerdings erst (von O. E. Deutsch a. a. O.) veröffentlichten Briefe vom 8. August 1837 dem König Ludwig I. von Bayern — vergeblich — zur Aufführung in München ans Herz gelegt. Sie nennt darin die „Rosamunde",

„die vor 14 Jahren in ihrer ersten fehlerhaften Gestalt erschien, in ihrer völligen Umschaffung — das Hauptprodukt eines halbhundertjährigen, tiefgefühlten, reich bewegten, schaffenden und sinnenden Dichterlebens".

Auch diese zweite Fassung ist, wie jene erste, die der Wiener Aufführung, niemals gedruckt worden. Die beiden Handschriften, die erste und die zweite Fassung des Textes, sind verschollen. Wo soll man diese „verlorene Handschrift" suchen?

Ich habe an mancherlei Orten vergeblich nachgeforscht. Zuerst in Wien schon zur Zeit der Schubert-Ausstellung 1897. Herr E. Mandyczewski schrieb mir damals:

„Zu meinem lebhaftesten Bedauern muß ich Ihnen mitteilen, daß sich im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde keinerlei Nachrichten über das Schauspiel ‚Rosamunde' finden. Auch die Handschriften von Schuberts Musik dazu enthalten keine Notizen, die das Schauspiel näher betreffen."

Der Direktor der Wiener Stadtbibliothek, Herr Dr. K. Glossy, der an der Spitze des Komitees stand, das jene Schubert-Ausstellung der Stadt Wien zur Zentenarfeier veranstaltete, antwortete, daß das Textbuch zur Ausstellung nicht angemeldet worden sei, und daß seiner Meinung nach Kreißle den Inhalt aus einer Zeitschrift entnommen haben dürfte. In Dr. Heinrich Kreißle von Hellborns leider vergriffener Biographie (1865), die bisher für Nachrichten über Schubert fast ausschließlich in Betracht kam, findet man nämlich (S. 285—287) eine kurze Inhaltsangabe der „Rosamunde", deren Quelle O. E. Deutsch im zweiten Band von „Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, 1913" nunmehr nachweist. Schließlich wandte ich mich an die Direktion des Theaters an der Wien mit der Bitte um Auskunft, ob es etwa noch im Besitz des Theatermanuskriptes sei. Trotz eifrigen Suchens wurde das Drama dort im Archiv nicht vorgefunden. Die Dichterin hat es also damals wohl zur Umarbeitung wiederbekommen. — Herrn Dr. Glossys gütiger Vermittelung verdanke ich übrigens seit jener Zeit schon den Besitz einer zweiten ausführlicheren und meines Wissens bisher nicht verwerteten Inhaltsangabe des Dramas, die man nunmehr mit anderen auch in jenem Dokumentenband findet. —

Eine zweite Spur der verlorenen Handschrift führt nach — Tirsch-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tiegel. Kurz vor ihrem Tode diktierte die erblindete Dichterin in Genf einer zu ihrer Gesellschaft und Pflege dorthin gereisten Verwandten, Fräulein Bertha Borngräber, ihre Lebenserinnerungen, die unter dem Titel „Unvergessenes“ im Jahre 1858 bei F. A. Brockhaus in Leipzig erschienen. Dieser Verwandten schenkte die Dichterin, um ihr ihre Erkenntlichkeit für Pflege und Beistand zu beweisen, ihre sämtlichen zu hinterlassenden Schriften mit dem Auftrag, sie zu veröffentlichen. Fräulein Bertha Borngräber kehrte nach ihrer Heimat Tirschtiegel zurück und ist daselbst verstorben; jener Nachlaß ging in den Besitz eines jetzt gleichfalls längst verstorbenen Neffen über, der ihn durchsucht und nach Berlin verkauft hat.

Unter diesem Nachlaß der Dichterin, dessen Veröffentlichung sie noch wünschte, könnte sich vielleicht die Handschrift des Dramas „Rosamunde“ befunden haben. Er ist noch jetzt in Berlin. Im Jahre 1898 hat die Berliner Literaturarchiv-Gesellschaft aus dem Nachlaß Helminas 2800 (!) Briefe und andere Schriften angekauft. Es wurde von ihr in dankenswerter Weise gestattet, daß man diesen Nachlaß dort für mich sorgfältig durchsuchte. Leider befindet sich weder die verlorene Handschrift „Rosamunde“ darunter, noch irgendeine Spur ihres Verbleibs. Auffällig ist es, daß die Dichterin in einem Verzeichnis ihrer dramatischen Werke die „Rosamunde“ gar nicht erwähnt. Nur in einem einzigen Briefentwurf wird sie überhaupt genannt, der in den Sommer 1837 datiert werden muß und an eine Vertraute der Königin von Bayern gerichtet ist, deren Großmut und Hilfe er erbitten will. Es heißt dort: „Ich konnte unmöglich voraussehen, daß meine Rosamunde mit der herrlichen Musik von Schubert in Karlsruhe und Stuttgart nicht angenommen wurde.“ Dieser Briefentwurf scheint also der von O. E. Deutsch a. a. O. veröffentlichten Eingabe vom 8. August 1887 an König Ludwig I. von Bayern unmittelbar vorherzugehen, worin sie die Aufführung ihres Werkes in München durchzusetzen versuchte.

Weiterhin wurde in Berlin noch die Varnhagen von Ensesche Sammlung in der Handschriften-Abteilung der Königlichen Bibliothek für mich durchforscht. Gleichfalls vergeblich. Auch im Nachlaß dieses Freundes der Dichterin findet sich von „Rosamunde“ keine Spur.

Nun berichtete also vor kurzem — und das wandte mein Interesse der „verlorenen Handschrift“ aufs neue zu — in dem bereits mehrfach erwähnten Aufsatze Herr O. E. Deutsch von jener späteren Umarbeitung der „Rosamunde“. Diese hat die Dichterin dem Intendanten des Münchener Hoftheaters und, als er ablehnte, dem König eingereicht. Hat sie ihr Manuskript überhaupt zurückerhalten? Oder sollte es in München noch vorhanden sein? Daneben kämen nach der Angabe ihres Sohnes noch jene „paar anderen Bühnen“ in Betracht, wo „Rosamunde“ angenommen und bezahlt, aber nicht aufgeführt worden sein sollte. Welche Bühnen mögen das gewesen sein? Karlsruhe und Stuttgart also jedenfalls nicht.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie ihrem Text zu Webers „Euryanthe“ eine altfranzösische Dichtung, so lag der „Rosamunde“ ein spanisches Drama zugrunde. Das erwähnt nicht nur der Sohn der Dichterin (s. o.), sondern auch sie selbst bestätigt dessen Angaben mit den Worten:

„Ich konnte dem Wunsch der Direktion nur durch eine romantische Dichtung genügen, die .... aus einem alten, sich darbietenden Stoff genommen war; von Kunst konnte hier keine Rede sein, dazu blieb mir keine Zeit in den fünf Tagen, in denen ich das Stück entworfen und gedichtet, damit es schleunigst in die Szene gesetzt werde.“ (O. E. Deutsch, Franz Schubert II, S. 191.)

Rühmte selbst tadelnde Kritik die Schönheit der poetischen Diktion und den Wohlklang der fließenden Verse, so muß doch der Grundgedanke und die Fabel der „Rosamunde“ vorhanden und der Dichterin längst vertraut gewesen sein, wenn es irgend erklärlich und glaubwürdig erscheinen soll, daß die Arbeit in dem Zeitraum von fünf Tagen zustande kam. Auf Flüchtigkeiten stoßen wir freilich in den wenigen erhaltenen Stellen. Aber für beide Dichtungen, „Euryanthe“ und „Rosamunde“, ist also Helmina von Chézy durchaus nicht ausschließlich verantwortlich. Sie hatte ihren Gattten in Paris im Hause Friedrich Schlegels kennen gelernt und somit in einem Kreise gelebt, dessen geistige Interessen der Blüte orientalischer und romanischer Kultur zugewandt waren. Chézy war die Kaiserliche Bibliothek der Manuskripte anvertraut: — seine Gattin hat aus jener Zeit eine Mitgift poetischer Schätze besessen, die sie wenigstens als Dichterin der „Euryanthe“ im Gedächtnis der Nachwelt fortleben läßt. Sie hat auch aus dem Manuskript der Pariser Bibliothek die *Histoire de Gerard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryant de Savoye, sa mie* übertragen und veröffentlicht, außerdem einige Calderon'sche Dramen, sowie spanische und arabische Novellen.

Welches spanische Drama mag aber die Grundlage der „Rosamunde“ bilden? Für den, der in die Zauberwildnis der unglaublich fruchtbaren dramatischen Dichter Spaniens nur flüchtigen Einblick besitzt, ist eine Antwort unmöglich. Vielleicht weiß die Fachwissenschaft, was, als dem Kreise der Begründer der romantischen Schule um 1800 bekannt, hier in Betracht kommen könnte, und vermag es so, uns das Urbild der „Rosamunde“ zu entschleiern.

Immerhin kennen wir jetzt jedoch wenigstens den Gang der Handlung des Schauspiels. Ich verbinde und ordne, was jene beiden bereits erwähnten Quellen, die Inhaltsangabe in Kreißles Biographie (aus dem „Sammler“ 30. Dezember 1823) und jene andere, deren Kenntnis ich Herrn Dr. Glossy verdanke, enthalten. Diese zweite Quelle ist eine Rezension der ersten Aufführung der „Rosamunde“ in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. 3. Jänner 1824.“ Zu ihrer Ergänzung dient eine Besprechung der Uraufführung in der „Theaterzeitung. 30. Dezember 1823“ (O. E. Deutsch a. a. O. II, 178ff.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Drama „Rosamunde“ hatte also folgenden Inhalt:

Der König von Cypern hat bei seinem Tode eine zweijährige Tochter hinterlassen: Rosamunde. Sie war nach der Sitte alter Zeiten als Kind schon Alfons, dem Prinzen von Candia, zugedacht und verlobt. Aber nach einer vom Vater auf den Rat seines treuen „Bürgermeisters“ Albanus noch getroffenen Anordnung soll seine Tochter, um sie

„Den Klippen stolzer Hoheit zu entzieh'n
Und sie durch Prüfungen im niedren Stand
Zu hohen Pflichten sorgsam auszubilden“,

in Verborgenheit leben, bis sie achtzehn Jahre alt geworden ist. Dann soll der Prinz für sie und ihre Rechte eintreten, falls es nötig ist, und sich so ihren Besitz verdienen.

Denn Rosamunde wird für tot gehalten. Niemand, außer den zwei Vertrauten ihres Vaters, weiß, daß sie als Hirtin in arkadischem Frieden unter der Obhut der treuen „Schifferswitwe“ Axa, zu deren Wohnung am Meeresstrande sie durch einen geheimen Gang gebracht war, heranwächst. Albanus erinnert jedoch dort alljährlich zu Beginn des „Rosenmondes“, am 2. Juni, an ihren Geburtstag. Nachdem sie achtzehn Jahre alt geworden ist, erfährt Rosamunde von ihrer Pflegemutter das Geheimnis ihrer Herkunft, und es werden Anstalten zu ihrer Erhebung auf den Thron getroffen. Durch geheimnisvolle Einladungen hat Albanus die Bürger von Cypern herbeigerufen, und Axa stellt ihnen ihre Fürstin vor. Eine Urkunde von der Hand ihres königlichen Vaters tut Rosamundens Herkunft und ihr Erbrecht auf Cypern dar. Da kein Zweifel möglich ist, so wird sie als rechtmäßige Beherrscherin von Cypern anerkannt. Das gesamte Volk und Albanus schwören ihr den Eid der Treue, — nach manchen Einwendungen auch der bisherige Statthalter von Cypern, Fulgentius, für den die Nachricht von dem Dasein der Totgeglaubten freilich eine schwere Enttäuschung ist. So ist denn auch seine Unterwerfung nicht aufrichtig und ernstlich gemeint. Er geht vielmehr mit dem Gedanken um, sich in seiner bisher ausgeübten Macht und Herrschaft trotz alledem irgendwie zu behaupten. Zuerst dadurch, daß er der Prinzessin seine Liebe erklärt und ihre Hand für sich fordert. Allein in dieser Liebeserklärung verrät Fulgentius seinen Charakter, häßlich und schwarz, wie die Nacht, und seine Werbung entflammt Rosamundens Abscheu um so lebhafter, als ihr Herz bereits gewählt hat. Sie hat, als sie von Axas Hütte aus Gestrandeten Hilfe bringen wollte, den einzigen Geretteten getroffen und zu ihm, wie er zu ihr, den Zug des Herzens gefühlt, der nach romantischer Grundanschauung des Schicksals Stimme ist: — sie haben einander Treue gelobt. Er deutet ihren Namen — sicher nach dem spanischen Original — als „Rose der Welt“ (rosa mundi), doch seinen Namen will er noch nicht nennen; er will ihre Treue prüfen und hält zudem die größte Vorsicht für geboten. Denn er ist jener Alfons, Prinz von Candia. Nach Empfang eines Briefes, den ihm Albanus vor der Thronbesteigung Rosamundens gesandt hatte, war er nach Cypern geeilt. Aber an der Küste hat er Schiffbruch erlitten, alle seine Gefährten sind ertrunken. Da er die Pläne und Ränke des Fulgentius ahnt und durchschaut, kann er nun — ohne hilfreiche und mächtige Freunde — zunächst nur verkleidet im Lande bleiben. Fulgentius nimmt ihn sogar, ohne seine Herkunft und seinen Stand zu ahnen, unter dem Namen Manfredi in seinen Dienst und schenkt ihm sein Vertrauen um so mehr, als er ihm für die Rettung seiner Tochter Dank schuldet.

Als nämlich Rosamunde seinen Antrag zurückwies, beschloß er die schwärzeste Rache. Dorgut, ein Korsarenhauptmann, soll ihm zum Werkzeuge dienen. Aber dieser irrt sich in der Person und überfällt im Schloßgarten statt der Prinzessin des Statthalters eigene Tochter Claribella, die zufällig ihr Gewand aus Scherz mit dem fürstlichen Kleide Rosamundens getauscht hatte. Sie wird jedoch durch Alfons aus

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Räuberhänden befreit; die Korsaren sind im Kampfe gefallen, nur einer wird verwundet gefangen. Nun beschuldigt Fulgentius in grimmigem Haß Rosamunde, die Anstifterin des Unheils zu sein. Der verwundete Räuber sagte aus, sie habe um der Korsaren Anschlag gewußt und absichtlich ihr Gewand mit Claribella getauscht, zu deren Verderben. So läßt Fulgentius sie ins Gefängnis werfen. Aber sie wird vom Volke befreit, nachdem jener Räuber gestanden hat, daß er zu seiner Aussage bestochen war, und kehrt in die Hütte ihrer mütterlichen Pflegerin Axa zurück mit dem festen Entschlusse, nie wieder von ihr zu scheiden.

Fulgentius beschließt nach dem Scheitern seines ersten Mordversuches jetzt, sich durch Gift von der rechtmäßigen Erbin des Thrones von Cypern zu befreien. Mit einem gläsernen Helm vor dem Gesicht bereitet er in einem unterirdischen Gemache eine Gifttinktur und durchtränkt mit diesem stärksten, auf der Stelle tötenden Gifte einen Brief: — sein Hauch wird der ihn Lesenden augenblicklich das Leben rauben. Seinem Günstling Manfredi — dem Prinzen Alfons —, den er in das Geheimnis einweiht, erteilt er den Auftrag, diesen Brief Rosamunde zu überreichen. Zum Lohn verspricht er ihm die Hand seiner Tochter, der durch ihn geretteten Claribella, und mit ihr die Anwartschaft auf die Herrschaft in Cypern.

Alfons findet Rosamunde in einem idyllischen Tale, nahe der Hütte Axas, bei ihren Herden und teilt ihr den neuen Mordanschlag des Fulgentius mit; er warnt sie davor, den Brief zu eröffnen. Aber die Liebenden werden von Fulgentius überrascht, und seinem Argwohn würde die Wahrheit nicht verborgen bleiben, wenn Alfons ihn nicht überredete, Rosamunde habe den Brief bereits gesehen und sei durch die Wirkung des Giftes in Wahnsinn verfallen. Die Prinzessin unterstützt mit raschem Verstehen seine Behauptung geschickt durch ihr Verhalten, und Fulgentius beschließt, durch Hirtentänze und Gesänge ihren Wahn, sie sei wirklich nur Hirtin, nähren zu lassen. Er überläßt seinem Vertrauten die weitere Sorge für Rosamunde, und die Liebenden scheinen gerettet.

Aber Albanus, der seinen Schützling Rosamunde nicht vergessen, die Fortdauer der Herrschaft des Fulgentius aber in jedem Sinne zu fürchten hat, erscheint vermummt bei jenem Hirtenfeste, gibt Alfons insgeheim eine Schrift und sagt ihm, es bedürfe nur Rosamundens Unterschrift, um schleunige Hilfe zu verschaffen. Indem sie unterschreibt, überrascht Fulgentius sie, und nun ist sein Vertrauen zu Alfons dahin: — er soll die Schrift ausliefern und sterben. Er ringt mit ihm um die Schrift, Alfons aber läßt sich mit rascher Geistesgegenwart statt des Schreibens des Albanus den Giftbrief entreißen. Blind vor Wut öffnet Fulgentius ihn, atmet das Gift und stirbt.

Rosamunde ist nun befreit und wird vom Volk mit Jubel auf den Thron geführt, den Alfons, ihr Beschützer und Erretter, mit ihr teilen wird.

Schluß folgt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE „HUNNEN“ UND BERLIOZ

VON L. ANDRO IN WIEN

Der Dämon der Ironie, der dem großen Hector Berlioz zeitlebens als getreuester Verbündeter zur Seite stand, hat es so gefügt, daß die dankenswerte deutsche Neuauflage seiner „Lebenserinnerungen“, die Dr. Hans Scholz übertragen und C. H. Beck in München verlegt hat, gerade in eine Zeit fällt, in der das Wort von den Hunnen und Barbaren jenseits des Rheins in den Sprachschatz jedes gebildeten Westeuropäers gehört. Es ist nun sehr hübsch, wieder einmal zu lesen, wie der größte französische Komponist über die Deutschen und Österreicher dachte, und was für Erfahrungen er mit ihnen erlebte. Das sollte den Herren von der französischen Akademie einiges zu denken geben.

Die Lebensschicksale Berlioz' sollen hier als bekannt vorausgesetzt und nur kurz berührt werden. Als Sohn eines Arztes in einem kleinen Städtchen in der Nähe von Grenoble geboren, sollte er den Beruf seines Vaters wählen, fühlte jedoch sehr bald, wie sehr er ganz der Musik gehörte, und stürmte zu ihr, dem Elternfluch trotzend. Schließlich gelingt es ihm, ins Pariser Konservatorium einzutreten, in die Klasse Reichas, der in Bonn ein Mitschüler Beethovens war, ohne jedoch dessen Erscheinung ganz erfaßt zu haben. Auch der junge Berlioz ist jetzt noch nicht so weit, so sehr er sich gegen die Größen des Konservatoriums und gegen seinen engherzigen Direktor Cherubini auflehnt. Sein Herz gehört einstweilen Gluck und Spontini. Bei den Aufführungen ihrer Opern ist er der unerbittlichste und — geräuschvollste Kritiker: es kommt vor, das er aus dem Parkett heraufschreit: „Wer untersteht sich, Gluck zu verbessern?“

Weber und Mozart treten in seinen Gesichtskreis ein, beide mit völlig verstümmelten Aufführungen des „Freischütz“, der „Zauberflöte“. Es ist rührend, wie der junge Franzose trotzdem „den herben Duft“, „die berauschende Frische“ der deutschesten Waldoper empfindet, und wie empört er über die sündhaften Verballhornungen des Werkes aufschreit. Weber erschien damals für kurze Zeit in Paris, aber Berlioz wagte es nicht, sich ihm zu nähern; er hat diese Versäumnis nie verwunden und sie tief beklagt, als Weber bald darauf starb, nicht zuletzt an dem Schmerz, den ihm der Mißerfolg des „Oberon“ zugefügt.

„Mozart wurde von Lachnith gemeuchelt,“ klagt Berlioz, „Weber von Castilblaze . . . Shakespeare endlich wird in England in der Bearbeitung von Cibber und einigen anderen gegeben . . . Nein, nein, nein, zehn Millionen mal nein, ihr Musiker, Dichter, Belletristen, Schauspieler, Kapellmeister dritten, zweiten und selbst ersten Ranges, ihr habt nicht das Recht, Beethoven oder Shakespeare anzutasten, um ihnen das Almosen eurer ‚Kenntnisse‘ und eures ‚Geschmacks‘ darzureichen.“

Es ist kein Wunder, daß das reine und glühende Wesen dieses jungen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Menschen in Paris, das ganz unter der Herrschaft des Modekomponisten Rossini stand, den unangenehmsten Eindruck machen mußte. Man war beglückt, ihn mit dem Rompreis nach Italien abschieben zu können. Vorher gab es für Berlioz aber noch zwei ungeheure Erlebnisse: die Bekanntschaft mit Shakespeare, die er der Schauspielerin Henriette Smithson verdankte, die ihm viel später Gefährtin in einer ebenso romantischen wie unglücklichen Ehe wurde, und die für sein Schaffen so unendlich wichtige Bekanntschaft mit Goethes „Faust".

Sofort setzte sich dieses Wunderwerk in seinem Kopfe in Musik um, doch sind die „Acht Szenen aus Faust" damals noch liegen geblieben und erst später zu „Fausts Verdammung" umgestaltet worden. Aber auch die damals vollendete „Phantastische Symphonie" ist ganz unter diesem Eindruck entstanden, und er hat sein lebelang nicht vergessen, was er Goethe schuldig war — vielmehr hat er ihm seinen Dank in seiner Art und auf die schönste Weise abgetragen.

Wie Berlioz in Italien lebte und was er dort erlebte, gehört in ein besonderes Kapitel „Berlioz und Rom". Allein kaum nach Paris zurückgekehrt, sollte er einen Kampf für Beethoven kämpfen, zu dessen vollem Verständnis er sich durchgerungen hatte. Schon vor Antritt seiner Reise hatte er seine Einkünfte durch Korrektur musikalischer Druckbogen zu verbessern gesucht, die von Herrn Fétis, einer Größe des Konservatoriums, herausgegeben waren. Dieser hatte es für gut gefunden, Beethoven zu verbessern, indem er eigenmächtig Veränderungen in den Symphonieen vornahm und schulmeisterlich erklärte, daß es sich hier wohl um „Fehler" handeln müsse. Wütend stellte Berlioz den Originaltext der verstümmelen c-moll Symphonie wieder her, und als er nach seiner Rückkehr sein neues Monodram „Lelio" aufführen ließ, legte er seinem Helden folgende Worte in den Mund:

„Aber die grausamsten Feinde des Genius sind jene Bewohner des Tempels der Routine, jene fanatischen Priester, die ihrer stumpfsinnigen Gottheit die erhabensten neuen Ideen zum Opfer brächten, wäre es ihnen gegeben, jemals welche zu haben . . . jene Schänder, welche Hand an originale Werke zu legen haben, ihnen schrecklichen Unglimpf antun, den sie Korrekturen und Verbesserungen nennen, zu denen, wie sie sagen, viel Geschmack gehört . . . Sie machen es, wie die gemeinen Vögel unserer öffentlichen Gärten, die sich voll Anmaßung auf die schönsten Statuen setzen, und wenn sie Jupiters Stirn, den Arm des Herkules, den Busen der Venus besudelt haben, sich voll Stolz und Genugtuung brüsten, als hätten sie ein goldenes Ei gelegt."

Man kann sich die Freude denken, die das offizielle Paris an diesem enfant terrible hatte. Was man ihm an Leid und Enttäuschung zu kosten geben konnte, tat man reichlich. Daß die Kraft Berlioz' immer noch um einiges größer war als die Ränke seiner Feinde, war nicht ihre Schuld. Auch der Durchfall seines „Benvenuto Cellini" zerbrach ihn nicht. Einige

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jahre später setzte der stets hilfsbereite, in seinem Edelmut nie versagende Liszt einen Erfolg des Werkes in Weimar durch; viel in Deutschland herumgekommen ist es freilich seither nicht, doch gebührt Weingartner, dem feinen Berlioz-Kenner und -Versteher, die Anerkennung es kürzlich erst in Wien zu — leider flüchtigem — Leben erweckt zu haben. Die Freundschaft Liszts trug dazu bei, Berlioz zu der Erkenntnis zu bringen, daß man ihn in Deutschland besser erkennen und verstehen würde, und nun beginnen seine Jahre währenden großen Konzertreisen. Manches verblüfft ihn da, zu allererst, daß das Orchester immer schon auf ihn wartete, während er in Paris immer warten mußte, bis es den Herren bei der Probe gefällig war. Er findet „fast überall Disziplin und Aufmerksamkeit, verbunden mit wahrhaftem Respekt vor dem Leiter“.

Freilich begann die Reise nicht unter günstigen Auspizien. In Mainz gab es kein Orchester, und in Frankfurt nahmen die kleinen Geigerinnen Milanollo alles Musikinteresse in Anspruch. Eine schöne „Fidelio“-Aufführung, bei der er namentlich das Orchester bewundert, entschädigt ihn einigermaßen. Besser erging es ihm in Stuttgart, wo er ein Orchester „voll Kraft und Feuer“ fand, mit ausgezeichneten Blattlesern, das „auf alle rhythmischen und metrischen Launen eingeschworen war“. Obwohl bei der Aufführung durch tückische Zufälle fast die Hälfte der Geiger fehlte, brachte er es in Anwesenheit des Königs doch zu einem schönen Erfolg. Dort erhält er auch die Einladungen des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen — „ein junger geistreicher Mann, lebhaft und gütig, der auf der Welt nichts als zwei dauernde Beschäftigungen zu haben scheint: das Verlangen, die Bewohner seiner kleinen Staaten so glücklich wie möglich zu machen, und die Liebe zur Musik“. In dieser feinen, mit Kunst gesättigten Atmosphäre brachte sogar das winzige Orchester die Intentionen des Komponisten einigermaßen heraus. Allerdings hielt sich der Fürst zur Seite des Paukenschlägers, um ihm die Pausen zu zählen und an die Einsätze zu erinnern. Nur schwer trennt sich Berlioz von dort. Weniger wohl fühlt er sich trotz freundlicher Aufnahme in Mannheim, doch sein Herz schlägt höher, als er den geheiligten Boden Weimars betritt.

„Wie das Herz mir klopft beim Durchwandeln der Stadt! Sieh da, das Wohnhaus Goethes! Die Stätte, da der verstorbene Großherzog so gerne an den Gesprächen von Schiller, Herder, Wieland teilnahm! Diese lateinische Inschrift wurde vom Dichter des Faust in den Fels gegraben! Ist's möglich! In dieser ärmlichen Dachstube, die von zwei kleinen Fenstern Licht und Luft empfängt, hat Schiller gehaust! In diesem niedrigen Kämmerchen schrieb der große Sänger aller edeln Begeisterung ‚Don Carlos‘, ‚Maria Stuart‘, ‚Wallenstein‘!“

Es verschlägt wenig an der edlen Begeisterung Berlioz', daß Schiller diese Werke gerade hier nicht geschrieben hat. Immerhin, Berlioz kannte sie.

„Überwältigt von Ehrfurcht, Leid und den unermeßlichen Gefühlen, die der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Genius manchmal über das Grab hinaus unbedeutenden Überlebenden einzuflößen pflegt, sinke ich an der niederen Schwelle in die Knie, und leidend, preisend, liebend, anbetend wiederhole ich: Schiller . . . Schiller . . . Schiller!"

Auch das neue Weimar, das damals unter der Herrschaft Liszts stand, enttäuschte ihn nicht. Mehr Angst hatte er vor dem musikalischen Beherrscher Leipzigs, Felix Mendelssohn, mit dem er in Rom einst, Glucks wegen, in Streit geraten war. Allein die feine Natur Mendelssohns und die feurige Berlioz', der nicht umhinkann, der „Walpurgisnacht" begeisterte Anerkennung zu zollen, fanden sich nun doch zusammen, und Gewandhausorchester wie Thomanerchor, die Berlioz zu seiner Verfügung hatte, erregten sein höchstes Lob; mit nur zwei Proben wurde vom Orchester alles tadellos herausgebracht. Der Chorproben nahm sich Mendelssohn selbst mit unendlicher Geduld an. In Dresden, wo besonders das Requiem sich wärmster Aufnahme erfreut, lernt Berlioz den „Rienzi" und den „Fliegenden Holländer" kennen. Er bewundert sehr warm, findet aber auch zu tadeln:

„Von allen Orchestereffekten ist das ausgehaltene Tremolo dasjenige, dessen man am leichtesten müde wird . . . Wie dem auch sei, ich wiederhole: man muß den königlichen Einfall ehren, der einem jungen Künstler von schätzbaren Fähigkeiten vollen tätigen Schutz angedeihen ließ."

Während Tichatschek und der Bariton Wechter ihn entzücken, bekommt die große Schröder-Devrient jetzt und in der Folge sehr scharfe Worte von ihm zu hören. Er hat sie allerdings nicht mehr in ihrer Glanzzeit gekannt.

Seine Fahrt nach Braunschweig und Hamburg schildert Berlioz in einem wunderschönen Brief an Heinrich Heine.

„Welch unendliche Zartheit lebt in einer verborgenen Falte Ihres Herzens für das Land, das Sie so sehr verspottet haben!" schreibt er ihm, „für dies Vaterland der träumenden Genien . . . Deutschland und seine ernst-romantischen Lieder, mit denen es Ihre ersten Jahre einwiegte, haben ein hohes romantisches Gefühl in Ihnen geweckt und erst, als Sie es im Strom der Welt verlassen hatten, nach mancherlei Leiden, sind Sie der unbarmherzige Spötter geworden."

Er wird zunächst von der Familie Müller empfangen, dem berühmten Beethoven-Quartett.

„Noch nie hat man das Zusammenspiel, die Einheit der Empfindung, die Tiefe des Ausdrucks, Größe des Spiels, Reinheit, Wucht, Schwung und Leidenschaft bis zu diesem Grade der Vollendung gebracht."

So sehr ihn in Deutschland die Künstler entzücken, so läßt Anzahl und Qualität der Instrumente immer zu wünschen übrig. Namentlich das Fehlen der Ophikleïde empfindet er immer schmerzlich und beschafft sie mit allen Mühen.

„Ich muß an dieser Stelle sagen, daß ich bis an diesen Tag, noch nie, weder in Frankreich, noch in Belgien, noch sonst in Deutschland, hervorragende Künstler gesehen habe, die so ergeben, aufmerksam und begeistert bei ihrer Aufgabe gewesen wären."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bei der Aufführung übertraf dieses Orchester sich selbst und versetzte den Komponisten geradezu in einen Zustand des Rausches. Das Haus war überfüllt, das Dirigentenpult von den Musikern mit Blumen umwunden. „In Paris hätte das genügt, mir den Hals zu brechen . . .“ Der Erfolg war denn auch denkbar stürmisch und blieb ihm auch in Hamburg treu.

Verschieden sind die Eindrücke, die er in Berlin empfängt. Das Orchester, namentlich die Blechinstrumente, erregt sein höchstes Lob. Nicht so die Sänger, und Frau Schröder-Devrients Valentine wird von ihm aufs energischste abgelehnt. Sonst findet er aber, daß die Musik in Berlin in der Luft liege, überall vergöttert, hochgeachtet sei. In der Singakademie hört er eine Bachsche Passion.

„Wenn man aus Paris kommt und unsere musikalischen Gebräuche kennt, muß man, um es zu glauben, Zeuge der Aufmerksamkeit, der Ehrfurcht, der Pietät gewesen sein, mit der ein deutsches Publikum eine derartige Komposition anhört.“

Erfolg und reiche höfische Ehren werden ihm auch hier zuteil. Man liebt die Kunst hier auf eine beständigere Weise als in Paris, wo, wie er sagt, man sie bald in den Himmel hebt und bald beschimpft, wo sie neben ernsten und verständigen Anhängern auch oft zu „Tauben, Idioten, Wilden spricht“. Hingabe und Ernst findet er in allen deutschen Städten, auch da, wo es am Orchester fehlte, wie in Hannover und Darmstadt. Er lernt Marschner kennen, dessen „Vampir“ und „Templer“ er „eminenten Wert“ zugesteht, und den Geiger Bohrer, von dem er ein Beethovensches Adagio hört, „wo der Genius Beethovens unermeßliche, einsame Kreise zieht, wie der Riesenvogel im Schneegebirge des Chimborasso“. Bei seiner Abreise richtet er einen begeisterten Abschiedsgruß an Deutschland,

„die edle zweite Mutter aller Söhne der Euterpe. Aber wie den Ausdruck finden für meine Dankbarkeit, meine Bewunderung, mein Bedauern? Welche Hymne soll ich singen, würdig seiner Größe, seines Ruhmes? So weiß ich nichts anderes zu sagen, als scheidend mich in Ehrfurcht zu verneigen und mit bewegter Stimme ihm zu sagen: ‚Vale Germania, alma parens‘.“

Es schien diesem Franzosen natürlich, bei seiner Heimkehr nach Paris seine Dankbarkeit für Deutschland tätig zu beweisen, indem er den Parisern eine würdige Inszenierung des „Freischütz“ bot. Die Schwierigkeiten waren nicht gering. Die Große Oper verbot das gesprochene Wort. Die Sänger vermochten sich in den Stil nicht einzuleben, und endlich „mußte“ ein Ballet eingelegt werden; Berlioz' Vorschlag, wenigstens die „Aufforderung zum Tanz“ hierzu zu verwenden, ging nicht durch, man beschnitt schließlich noch die Agathe-Arie, die Finali, und Berlioz brach in die wütenden Worte aus:

„Plumpe Krämerseelen! Man braucht nur ein Erfinder, ein Lichtspender, ein Mann von Geist, ein Genius zu sein, um so von euch gemartert, besudelt, geschändet zu werden!“

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von der Stumpfheit, Gleichgültigkeit, Spottsucht, mit der ihm Paris in den nächsten Jahren begegnete, suchte er sich auf einer Reise nach Österreich zu erholen. Gleich bei der Ankunft in Wien rief der Zollbeamte aus, nachdem er ihm seinen Namen genannt:

„Aber mein Gott, Herr Berlioz, was ist Ihnen denn passiert? Seit acht Tagen erwarten wir Sie ... Wir waren schon beunruhigt!" — „Ich dachte im stillen," fährt Berlioz fort, „sicherlich würde ich den Zollbeamten vor den Toren von Paris niemals dergleichen Unruhen verursachen."

Wien hatte damals zwei große Opernbühnen: das Theater an der Wien und das Kärntnertortheater, die Berlioz die wärmste Bewunderung abnötigen. Im Redoutensaal, wo Nicolai seine Konzerte gibt, besteigt er das Podium, auf dem Beethoven gestanden, und die Knie zittern ihm. Nur eins kann er nicht begreifen: daß man in Wien Gluck so wenig kennt, und die wenigsten wissen, wo sein Grab liegt. In diesem Punkt hat sich Wien bis zum heutigen Tage wenig geändert . . .

Ist sein Erfolg hier sehr groß — obgleich er nicht durch die Bekanntschaft mit dem regierenden Hause gekrönt wird —, so ist er in Budapest noch viel größer. Allerdings bringt er den Pestern ein wundervolles Geschenk mit: den Rakoczy-Marsch, den er seiner „Faust"-Partitur einverleibt hatte. Die Begeisterung wurde lebensgefährlich. Sein Aufenthalt in der dritten großen österreichischen Stadt, Prag, gibt ihm Gelegenheit, ein paar sehr bemerkenswerte Betrachtungen über Theaterdirektoren anzustellen, bei denen die Deutschen im allgemeinen gut wegkommen.

„Ob vornehme oder bürgerliche, ich möchte wetten, daß keinem deutschen Direktor je die Namen Gluck oder Mozart unbekannt geblieben wären. Dagegen kann man in Frankreich eine gute Anzahl mehr oder weniger fabelhafter Ungeheuerlichkeiten der Art anführen."

Auch das Prager Konservatorium befriedigt ihn sehr und er entwirft bei der Gelegenheit einen sehr interessanten Lehrplan für Konservatorien, bei dem er besonders auf eine Klasse für Rhythmus Wert legt. Man sieht, er war mit seinem Landsmann Jaques-Dalcroze hier einer Meinung; nur über die angebliche Reimser Kathedralenbeschießung würde er vielleicht ein kräftiges Wörtlein, nur in anderem Sinn, gesagt haben . . .

Nachdem er über Breslau zurückgekehrt war, machte er sich daran, die Bruchstücke seiner Faust-Legende, die ihn sein halbes Leben lang begleitet hat, zu einem Ganzen zusammenzuschließen. Den Text entnahm er zum kleinsten Teil der Übersetzung Gerard de Nerval's; er versuchte vielmehr, gewisse Stimmungen, die die Goethesche Dichtung in ihm angeregt hatte, auf seine Art wiederzugeben. Diesmal bereitet ihm Paris in seiner Teilnahmslosigkeit die herbste Enttäuschung von allen. Zwei schwach besetzte Aufführungen, das war alles — und er lernt, daß „es ihm nicht wieder passieren sollte, im Vertrauen auf die Liebe des Pariser Publikums zu seiner Musik auch nur zwanzig Franks auszugeben". Um einen Teil

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seines Defizits hereinzubringen, reist er 1847 nach Rußland, und da passiert es ihm sogar in Tilsit, in dem Postmeister einen ergebenen Bewunderer anzutreffen. Auf der Rückreise wurde seinem „Faust“ in Berlin eine großartige Aufnahme zuteil, die ihn im voraus für das Ungemach entschädigte, das seiner daheim wieder harrte.

Zwar erwartete er von den Herren der Pariser Großen Oper nichts anderes mehr.

„Ich hatte sie öfter ihre Geringschätzung Beethovens, Mozarts, Glucks und aller wahren Götter der Musik aussprechen hören, und hätte mich im Gegenteil geschämt, Anzeichen der Sympathie für mich bei ihnen zu finden.“

Dennoch erschien diese Undankbarkeit geradezu grotesk. Reisen nach Deutschland sind es, die ihn immer wieder stärken und erfrischen. Das deutsche Publikum jubelt ihm zu. Die deutschen Fürsten, die Könige von Preußen und Sachsen, der Großherzog von Weimar, namentlich aber der blinde König von Hannover, sind seine begeisterten Bewunderer und möchten ihn immer wieder an Deutschland fesseln. „So schließe ich“, schreibt er am 18. Oktober 1854, „überschwenglichen Dank im Herzen für das heilige Deutschland, wo die Kunstpflege sich rein erhalten hat!“ Auch andere Länder standen seinem Herzen nahe. Er hatte Ehre und Gold von dort nach Hause getragen, die tiefste, beglückendste Liebe aber hat er in Deutschland gefunden und in glühender Dankbarkeit anerkannt.

Wenn die Franzosen jüngst den Vorschlag gemacht haben, Beethoven als Belgier zu proklamieren, wäre es kein übler Scherz, wenn wir Berlioz als Deutschen „annektieren“ wollten; denn deutscher als dieser im Departement Isère geborene Franzose haben wohl nicht viele Deutsche empfunden. Dennoch wollen wir uns davor hüten. Es soll ein Unterpfand für die Zukunft sein, dieses Bewußtsein, daß ein Franzose uns so liebte und bei uns seine seelische Heimat fand. Es soll ein Versprechen für eine ferne, ferne, aber doch einmal kommende Zeit sein, in der es nur ein großes wunderbares Friedensreich gibt — eine Zeit, in der jene, die uns heut Feinde sind, ihren Kindern mit einem Seufzer des Bedauerns erzählen werden, daß sie uns einst töricht und mißleitet „Hunnen und Barbaren“ genannt haben . . .



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# REVUE DER REVUEEN

## Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

KUNSTWART UND KULTURWART (München), 1. Septemberheft, 1. Oktoberheft, 2. Novemberheft 1914. — „Wie groß ist die Zeit!" Von Ferdinand Avenarius. „... setzen wir den Fall: Russen, Franzosen, Engländer, ja: sie schlügen unsere Heere und Flotten. Wohl: nicht einmal der Dreißigjährige Krieg hat auf die Dauer das Deutschtum untergekriegt. An Landbesitz verkleinert oder gar ganz unter Fremdherrschaft würden wir doch nur eine Zeit der Verinnerlichung durchmachen, des Kräftesammelns, der Willenszucht und des Gedankenwachstums. Unsere Feinde würden zu uns kommen, und unser Geist würde sie durchdringen. Die deutsche Produktivität würde nicht minder germanisieren als jetzt. Vielleicht, daß unser Name nebensächlicher klänge, unser Wesen würde die Welt erobern. Denn es sind keine Völker da, die so schöpferisch wären wie wir. ‚Uns kann nix geschehn.' Aber zehnmal wahrscheinlicher, als daß uns nur ‚nix geschieht', ist: daß mit diesen Tagen die neue Germanenzeit beginnt." — „Unsere Vaterlandslieder." Von Wilhelm Stapel. „... Vergleichen wir mit den Freiheitsliedern die patriotischen Lieder aus dem Deutsch-Französischen Kriege von 1870 und die der späteren Zeit, so ist es, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, wie wenn wir eben auf einen Geigenkörper geklopft haben und nun auf eine Zigarrenkiste klopfen. Es klingt plötzlich hohl und klappernd. Der Unterschied ist nicht nur auffällig, er ist erschreckend. Woher kommt das? ... Können die neuen Dichter nur schlechter dichten als die alten? Wir haben auch vortreffliche Dichter. Was uns fehlt, ist das echte vaterländische Erlebnis. Man möchte es gern haben und begeistert sich darum für alles Gute und Große umher, für Bismarck, für den Kaiser, für das Reich. Aber das bleibt Festaufwallung. Oder sogar nur eine gute Absicht eines Mannes am Schreibtisch. Diese Glut reicht nicht zu, um das Gold aus den Schlacken zu schmelzen, sie wühlt das Herz nicht auf bis dahin, wo die Keime zu neuen Schöpfungen schlummern. Wir würden keine bessere patriotische Dichtung bekommen, wenn uns Volk und Vaterland nicht wieder zu einem großen Erlebnis werden wie einst vor hundert Jahren ... Dieser Aufsatz war geschrieben vor dem neuen Krieg. Was wird an Dichtung der bringen? Wenn nicht alles täuscht: jetzt ist das neue Erlebnis da." — „Die neue Zeit." Von Ferdinand Avenarius. „... Es ist über alles bisherige Möglichhalten, über alles Vorstellen und Ahnen groß, welcher Morgen für uns Deutsche heraufgeleuchtet ist. Der größte Tag des Deutschtums, er ist da, des Germanentums, vielleicht der Weltgeschichte. Bis jetzt fand die Stunde uns dessen würdig. Bleiben wir das, so kann wahr werden, was uns selber vor kurzem noch wie eine Phrase, bestenfalls wie eine schöne Träumerrede erschien: daß am deutschen Wesen die Welt genesen kann." — „Der Geist von heute und die Künste." Von Ferdinand Avenarius. „... Man hat Tempel und Dome, Götter- und Menschenstatuen, Madonnenbilder, Epen und Gesänge, man hat große Kunst wirklich zunächst nicht geschaffen, um artistische Werte zu gewinnen, sondern um ethische auszudrücken. Alle starke Kunst war in diesem Sinne Ausdruckskunst. Allmählich erst hat man die besonderen Gruppen von Werten entdeckt, die bei der Gestaltung durch die besondere Persönlichkeit des Künstlers entstanden, die artistischen. Das sind Werte, sind in den größten Kunstwerken große und größte Werte. In einer Zeit aber, die so sehr wie die gegenwärtige die allgemeinen Gefühle vor die des einzelnen stellt und stellen muß, gehören Einzel-Persönlichkeitswerte ‚hinter die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Front' . . . Diese Sinnesänderung im Verhältnis zur Kunst ist jetzt kerngesund. Aber eine Gefahr ist dabei. Sie kommt daher, daß die Menge glaubt, schon die Stoffwahl allein verbürge das Ethische starken Lebensgehalts. Wir haben uns in allen Künsten jetzt mehr wie je vor der geschäftemachenden Phrase und vor der impotenten Hohlheit zu hüten. Die sind gottlob gerade jetzt nicht ganz so bedenklich, wie sonst, denn die überall stark erregte Begeisterung verbrennt zum Teil das Gemachte und vergoldet es zum anderen Teil aus eigenem Golde. In unseren Kriegsbildern, Kriegsgedichten, Kriegsmusiken ist jetzt eine Menge Rohes, Nichtiges und Gekünsteltes, das doch nicht viel schaden wird. Aber: ‚Begeisterung ist keine Heringsware', sagt Goethe, es geht nicht an, immer begeistert zu sein, selbst nicht, wenn man ausreichende Gründe dazu eigentlich immer aufs neue hätte. Bei klaren Menschen wird sie dann allmählich verdrängt durch einen Zustand freudig erhöhten Lebensgefühls, der doch der Besonnenheit Raum läßt. Ich glaube, dieser Zustand einer Sonntäglichkeit auch an Werktagen gehört sogar zum Besten der Zeit, da Freude ja eine große Ernährerin unserer Seelen ist. Nur muß die Nahrung der geöffneten Seelen gesund sein . . ."

BAYREUTHER BLÄTTER, 37. Jahrgang, 1914 (10. bis 12. Stück). — „Gedanken zur Kriegszeit." Von Hans von Wolzogen. „. . . Wie dem Kriege das Volk als moralische Macht eine moralische Bedeutung verleiht, so der Kunst die menschliche Seele, für welche die Welt nicht nur eine physische ist. Schämen wir uns nicht vor dem unphilosophischen Worte: Seele! Schopenhauer hat das Wesen der Welt ‚Wille' genannt; wir dürfen aber nicht vergessen, daß ebendiese Welt eine moralische Bedeutung hat. Darum ist der Wille, wie H. von Stein sagt, ‚Drang', nämlich Drang zur Erkenntnis des Sinnes der Welt, des Moralischen, und das Organ dieser Erkenntnis bezeichnen wir allgemeinverständlich mit ‚Seele'. In der Seele des Menschen besitzt der Wille selbst den Sinn der Welt. In der Seele des Menschen wird der Sinn der Welt zur Kunst. Er würde es nie geworden sein, wenn nicht im Grunde aller Kunst das Musikalische, das es nur mit dem inneren Sinn zu tun hat, als ausdruckssehnsüchtige Seele waltete, wie das unsere großen Dichter stets erkannt und bekannt haben. Wenn uns die Geschichte, wie jetzt durch den großen Krieg, das Gefühl vor der moralischen Bedeutung der Welt erneuert hat, so ist es die Aufgabe der Kunst, dieses Gefühl zu einem lebendigen Bilde zu gestalten und ihm die Sprache der Seele zu verleihen, wodurch unser Bewußtsein die Möglichkeit gewinnt, den Sinn der Welt, den wir im Geschehen nach außen betätigten, nun auch im Erscheinen mit unserem Inneren aufzunehmen. In der Kunst wird das Beste des geschichtlichen Erlebnisses, seine moralische Bedeutung, in geistiger Verklärung festgehalten. Nur eine Kunst, welche dies rein erfüllt, kommt dem unermeßlichen seelischen Werte des Erlebnisses gleich."

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München), November 1914. — „Rudolf Louis †." Louis war, sagt der ungenannte Verfasser, ein wirklicher Musiker und ein wirklicher Philosoph. „Zwei Eigenschaften, von denen jede einzelne selten ist, und deren noch viel seltenere Vereinigung die Voraussetzung einer wirklichen Musikästhetik bildet. Das schriftstellerische Talent fiel daneben gar nicht auf. Alles Glänzende lag ihm fern; ja, er vermied es, wo es ihm mühelos zufiel, so daß viele seiner Leser gar nicht bemerkt haben werden, daß er einer der besten deutschen Prosaisten unserer Zeit war. Wir wissen, daß es in seinem Sinne ist, wenn wir als größtes Glück seines künstlerischen Lebens noch einmal aussprechen, daß er in einem Zeitgenossen, Hans Pfitzner, einen der größten Meister aller Zeiten erkannte; daß er es für seine innerste Pflicht hielt, diese Erkenntnis laut und rück-



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

haltslos auszusprechen, und für sein größtes Verdienst, daß er dieser inneren Pflicht stets gefolgt ist. Wir wissen aber auch, daß es in seinem Sinne ist, wenn wir in der größten und ernstesten Zeit des Vaterlandes noch nicht sprechen von allen einzelnen Verdiensten, die er sich um die Musikpflege erworben hat, wenn wir nicht von den Gaben des Geistes und Talentes sprechen, die ihn vor Tausenden auszeichneten, sondern von den Eigenschaften, die er mit Tausenden unserer Landsleute gemein hatte. Er war ein bescheidener, natürlicher, echter Mensch, und er war ein echter deutscher Mann . . ."

FRANKFURTER ZEITUNG, 59. Jahrgang, No. 331 (29. November 1914). — „Kunst und Krieg." Auch ein Feldpostbrief. Von Paul Bekker. Anknüpfend an eine jüngst von einem Berliner Musikkritiker versuchte Festlegung der Charaktereigenschaften der „neuen deutschen Musik von 1915" stellt der zurzeit im Felde stehende Verfasser die Frage: „Geht der Weg, den wir unsere Kunst als den höchsten Ausdruck unseres geistigen Vermögens und unserer Gestaltungskraft schreiten lassen wollen, zurück vor allem Fremden, zurück in die selbstzufriedene Enge eines gewiß traulichen und auch innerlich starken, aber doch nach außen eng umgrenzten und einseitig nationalen Familienkreises? Oder wollen wir hindurch durch das, was uns jetzt entgegensteht, hinauf auf Höhen, die weit darüber liegen, die aber nur zu erreichen sind mit Benutzung alles dessen, was wir und was die anderen bisher geschafft haben. Wollen wir kleiner werden oder größer, als wir selbst und unsere Gegner vorher waren?" Verfasser warnt vor der Gefahr, „durch blinden Haß oder gar als Vergeltung gedachte Geringschätzung der geistigen Werte, die das uns jetzt feindliche Ausland hervorgebracht hat, uns selbst der Hilfsmittel zu berauben, die wir für unsere spätere Friedensarbeit brauchen . . . Wir sind nicht gekommen, um zu zerstören, sondern um aufzubauen. Wir wollen sie nicht zertrümmern, nicht zurückstoßen, die Künste dieser einzelnen und ihrer Nationen, wir wollen sie haben, genau so wie wir ihre Soldaten und ihre Städte haben wollen. Erst wenn wir das, was sie begonnen haben, zur Ausführung bringen — erst dann und dadurch werden wir zeigen und beweisen können, daß wir wert waren, es von ihnen zu übernehmen. Der Unterschied zwischen ihnen und uns liegt lediglich darin, daß sie vorbereitet haben und wir vollenden werden, daß sie die Bausteine, wir die Baumeister sind. Was aber erwarten und wünschen wir von der Kunst, und insbesondere von der ‚neuen deutschen Musik', die uns diese Kampfzeit als letztes, gereinigtes Ergebnis bringen soll? Wir erwarten von ihr, daß sie nicht engherzig irgendwelche Grundsätze proklamiere, die in letzter Linie doch nur darauf zielen, den geistig Minderbemittelten als ‚vaterländischen' Künstlern freie Bahn zu schaffen. Wir erwarten von ihr, daß sie die Wunden, die die Völker sich jetzt schlagen, nicht weiter aufreiße, sondern sie heile, daß sie die Ströme Blutes, die jetzt von Land zu Land fließen, in Adern einer warm und tätig pulsierenden Lebenskraft verwandle und alle, Besiegte und Sieger, zu neuen, reicheren Menschen umschaffe. Denn auch wir werden und dürfen nicht die bleiben, die wir vorher waren. Der große Umschmelzungsprozeß der Kulturmenschheit, der jetzt angebahnt ist, muß auch uns bereit finden zur Wandlung, und die Künste, und insbesondere die Musik, sind berufen, uns die neuen Formen unseres Daseins finden zu lassen. Freilich, noch fehlen uns die Künstler. Wir hatten doch kürzlich noch so viele. Wo sind sie jetzt? Man hört nichts mehr von ihnen, nur dann und wann eine Klage über ihre soziale Notlage. Sie haben sich so fest in die ihnen von der seitherigen Entwickelung unseres öffentlichen Kunstlebens auferlegte Rolle des Gewerbetreibenden eingewöhnt, daß sie alle Ereignisse des Daseins nur noch im Hinblick auf die wirtschaftliche Wirkung betrachten. Sollte

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hier vielleicht der Hebel einzusetzen sein, bei den Künstlern selbst, nicht bei den Grundsätzen für die Harmonik der neuen Musik? Sollte etwa gar vieles von dem, was wir an der Musik der letzten Jahrzehnte als störend empfunden haben, gar nichts mit Debussy oder irgendwelchen anderen in- und ausländischen Einzelerscheinungen zu tun haben, sondern einfach die Folge eines zu plötzlichen und darum einseitigen wirtschaftlichen und sozialen Aufschwungs sein — eines Aufschwungs, der gewiß manches Notwendige und Gute mit sich brachte, den Künstler aber doch zu sehr von den innersten, tiefsten und besten Quellen seiner Schöpfernatur abzog, ihn zum fügsamen Gliede einer nur noch von wirtschaftlichen Erwägungen geleiteten Welt- und Gesellschaftsordnung machte? — Es war am Abend der Einnahme von Antwerpen. Noch war uns die Nachricht nicht bekannt geworden, als wir in der Dunkelheit eine Vorpostenstellung passierten und aus einem abseits gelegenen Bauernhäuschen Männergesang hörten. „Warum singen die Leute hier nachts, fast unmittelbar vor dem Feind?“ „Antwerpen ist gefallen“ erwiederte der Posten. Die Nachricht galt offenbar als Grund genug, auch die Franzosen hören zu lassen, daß man Ursache hatte, fröhlich zu sein. Ich lauschte noch einmal, während wir uns entfernten. Was sangen sie? Es waren die bekannten Lieder, wie sie Soldaten auf dem Marsch oder daheim singen. Der Krieg von 1914 hat ihnen ja noch kein eigenes Lied gebracht. Und während ich einen Augenblick darüber nachdachte, ob jetzt wohl ein deutscher Musiker imstande sei, diesen Leuten das Lied zu geben, das sie brauchten, um etwa die Einnahme von Antwerpen zu feiern, stieg plötzlich ein anderes Bild in meiner Erinnerung auf: nur wenige Monate zuvor, die Pariser Opéra, das russische Ballet, die Erstaufführung der „Josephs-Legende“ von Strauß! Ich konnte ein Lachen nicht unterdrücken, als ich in Gedanken das damalige und das jetzige Bild nebeneinander stellte, und gleichzeitig wurde mir auch klar, warum dieses letzte Straußsche Opus denn gar so schlecht geraten war. Wie wurzellos, wie bar jeder Verbindung mit allem Lebendigen, Wahrhaftigen schwebt dieses Stückchen musikalischen Kunstgewerbes in der Luft! Soll man nun von Strauß verlangen, daß er Soldatenlieder komponiere, um als deutscher Musiker gelten zu dürfen? Vielleicht tut er es, nötig ist es nicht. Auch Beethoven, der doch die Freiheitskriege miterlebte, verdankt die Unsterblichkeit nicht seinen mehr gutgemeinten als -geratenen Landwehrgesängen. Aber er hat dafür die c-moll Symphonie geschrieben, und mit ihr steht er mitten im lebendigen Strom seiner Zeit, prophetischer Künder ihres höchsten seelischen Geschehens. Und das ist auch unseren Musikern not, daß sie den Weg wiederfinden zu den Menschen und Ereignissen ihrer Tage. Nicht zu denen vor dem Kriege, die konnten ihnen schließlich nicht viel bessere Aufgaben stellen als eine Balletmusik, von Russen in Paris zu tanzen. Wohl aber zu denen, die jetzt heranreifen. Und so denke ich mir . . . die Symbole der neuen deutschen Musik: sie sei wahrhaft und Künderin eines neuen gereinigten Lebenswillens. Ob sie dabei optimistisch ist und neufranzösische Harmonieen anwendet, ist gleichgültig. Der schöpferische Genius spottet doch solcher Schulmeisterforderungen. Dieser Genius aber wird seine Sendung um so sicherer erfüllen, je weniger er nach den Grenzen des bisherigen Volkstums fragt, je fester er durch seine Kunst wieder das Band zu knüpfen weiß, das die jetzt auseinandergerissenen Völker zur Menschheit vereinigt.“

Willy Renz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

62. **Max Steinitzer:** Musikalische Strafpredigten eines Grobians. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (Mk. 3.—.)

Ich las diese geharnischten Aufsätze schon vor Jahren in der „Rheinischen Musikzeitung" mit Vergnügen — oder richtiger: mit Ärger; denn es sind wirklich unerträgliche Verhältnisse in der praktischen Musikpflege, in die der Verfasser mit der grellen Lampe seines Witzes hineinleuchtet, und das Schlimmste an ihnen ist, daß sie wahr sind. Man erwarte nicht etwa humoristische Abhandlungen in der Art eines Anton Notenquetscher; hierzu fehlt Steinitzer der Einschlag von „Gemüt", ohne den der wahre Humor nicht denkbar ist. In ihm lodert ein heiliger Zorn über Dinge, die er offenbar am eigenen Leibe erfahren hat, und da ich dies Schicksal mit ihm teile, so habe ich doppeltes Verständnis für seine Auslassungen, selbst wenn er einmal dem zweiten Teil seines Buchtitels gerechter wird als dem ersten, will sagen, wenn er über Gebühr grob wird und von „Elenden, staubgeborenen Kötern, ekelhaften Menschensorten, boshaften Kamelen, blödem Behagen usw." spricht. Es gibt eigentlich kein Gebiet praktischer Musikpflege, das der Verfasser nicht behandelt: Der musikalische Dilettantismus in der Familie („Musikalische Poliklinik"), beim Dirigenten und Kritiker „im Nebenberuf", der dann meist zum Größenwahn ausartet; der Komponist ohne Melodie, der Antimelodiker, der dumme Sänger, der Kapellmeister, der mit Wagner Stimmen erziehen will, die unfähige Gesangslehrerin, der pinselnde, brennende und die Schleimhäute verderbende Arzt, der Militärmusikdirektor, der Geschäftsmusiker, Geigenbauschwindler und Agent . . . alle bekommen eins mehr oder weniger kräftig auf den Hut, und mit dem Zopf in gewissen Konservatorien räumt Steinitzer tüchtig auf, obwohl sich hierüber vielleicht noch mehr sagen ließe. Seine Ausführungen sind in Briefform gehalten; dadurch bekommen sie etwas ungemein Lebendiges und Erlebtes. Manche Leute sind so scharf gezeichnet, daß man sie zu kennen glaubt; zum mindesten sind es typische Figuren, die zu Dutzenden das öffentliche und private Musikleben verseuchen, diese Frau Landgerichtsdirektor Dussek, die Repräsentantin des kleinstädtischen, dünkelhaften Dilettantismus, dieser Wurstblättchenmusikreferent O. Schrimpke, dieser Komponist Volkhart Asmeyer, der aus melodisch und rhythmisch gänzlich unbestimmten Brocken eine symphonische Dichtung zusammenphilosophiert, diese Gesangslehrerin Seraphina Müller-Dibbi, die auf Stimmenfang ausgeht und mit bloßen Redensarten „arbeitet", usf.

Aber hinter all den witzigen, satirischen, galligen, giftigen oder „nur" groben Ausführungen steht der bittere Ernst, steht aber auch ein umfassendes theoretisches Wissen und ein gediegenes praktisches Können, gepaart mit viel Erfahrung. Man kann eine ganze Menge nützlicher Ratschläge über Stimmbildung, Temponahme, Programmaufstellung u. dgl. zwischen den Zeilen lesen, und es berührt besonders sympathisch, daß des Verfassers musikalischer Geschmack nicht einseitig ist, sondern allen Richtungen, Stilarten, Zeitepochen voll gerecht wird, mag nun die Rede sein von Verdi'schem Melodieenzauber, Gounod'schem Können im Kontrapunkt, dramatischem Aufbau, Erfindung und Deklamation, oder mag die Rede sein von Mozart, Beethoven, Wagner. Alles, was der Verfasser sagt, wird man freilich nicht unterschreiben können, aber man wird dem Strauß-Biographen auch nicht übelnehmen, daß er der Partitur des „Heldenleben" nachrühmt, sie „platze vor Melodie". Daß Schumann zu wenig Literat war, stimmt nicht; wer das kleine Gedicht von ihm selbst liest, das im Schumann-Brevier (Berlin, Schuster & Loeffler, 1905, S. 215) abgedruckt ist, wird an seiner poetischen Begabung nicht mehr zweifeln, und für seinen literarischen Geschmack spricht (außer der Menge feiner Urteile über unsere Dichter in seinen Briefen und Schriften) die Äußerung, die er einmal getan hat: an ein schlechtes Gedicht solle der Komponist sein Können nicht verschwenden, es gäbe aber keinen höheren Genuß, als einen Kranz von Melodie um ein edles Dichterhaupt zu winden. Die Ausführungen auf S. 125 ff. sind allerdings sehr anfechtbar. Steinitzer hält hier die spärlichen Mängel bei Wagner gegen die (im Verhältnis ebenfalls spärlichen) Schönheiten bei Verdi, Meyerbeer usw. Er vergißt aber wohlweislich Stellen wie: „Ich lächle unter Tränen" oder „Der Tod ist mir die höchste Lust"; ein solches Mißverhältnis zwischen Dichtung und Musik gibt es bei dem Stilkünstler Wagner nie und nirgends; wohl aber wird Wagner unleidlich, wenn er uns Meyerbeerisch kommt, was Gott sei Dank selten der Fall ist („Meine Tochter sein Weib"). Im übrigen teile ich natürlich wie jeder vernünftige Musiker des Verfassers Standpunkt, daß eine einseitige Wagner-Verhimmelung ebenso unsinnig ist wie die Verdammung jedes Verdi- und Meyerbeer-Kults. Der achte Brief und besonders der dritte Teil ist übrigens famos geschrieben; die Quintessenz: „Ihr Jungen lernt's zu wenig" kann man gar nicht genug predigen. Aber . . . von Mahler wollen wir nun wirklich nicht instrumentieren lernen! Die Proben aus einer modernen Musikgeschichte, die Verfasser in No. 11 gibt, sind so köstlich, daß man darüber vergißt, wie traurig das eigentlich ist. Äußerst sympathisch ist es, daß er kein Blatt vor den Mund nimmt und die Chrysanderschen Händel-Kadenzen als das bezeichnet, was sie sind, nämlich als „ledern". Besonders wohltuend berührte mich der Hinweis auf die Gitarre auf S. 206, das vielverlästerte, weil von Musikern gar nicht ge- und erkannte Hausinstrument vom 15. bis fast zum 19. Jahrhundert. Aber auf den Kapotaster wollen wir gern verzichten; das ist ein jammervolles Aushilfsmittel für Dilettanten, aber nicht für den wirklichen Künstler auf der Laute.

Man wird das Buch mit einem lächelnden und einem weinenden Auge aus der Hand legen; man wird sich fragen: Ist es wirklich so schlimm? Und man wird antworten müssen: Ja, es ist so schlimm! Es gibt Auswüchse, die nur mit der Lauge schärfster Satire wie Steinitzers, mit göttlicher Grobheit oder mit unverwüstlichem Humor bekämpft werden können. Von letzterer Waffe noch ein Pröbchen zum Schluß. Der Verfasser

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bekämpft die modernste symphonische Programmdichtung, indem er als Vorwurf einer solchen die Darstellung der Verrücktheit mit allen Begleit- und Folgeerscheinungen empfiehlt: „. . . dementia paralytica, in vollkommenem Blödsinn endend. Anfangs tauchen noch abgerissene Vorstellungen, durch langsame Figuren einzelner Instrumente ausgedrückt, auf, erst durch thematische Zwischenglieder verbunden, dann verliert sich immer mehr der innere Zusammenhang, bis ein unsagbar monotones Motiv der gedämpften Solobratsche, immer nur aus einer Note bestehend, den völligen Ruin des Vorstellungslebens malt. Ein durch kleine Pausen unterbrochenes Kratzen mit dem Nagel des kleinen Fingers an der Schalldecke der Violoncelle bedeutet den letzten Grad dieses Zustandes . . ." Dr. Max Burkhardt

## MUSIKALIEN

63. **Alfred Tofft:** „Crépuscule" für Violine und Klavier. op. 56. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Unter dem Titel „Dämmerung" hat der Autor drei kleine Charakterstücke für Solo-Violine und Klavier veröffentlicht, die den Vorzug haben, daß sie natürlich geschrieben sind und in der Erfindung manch netten Zug aufweisen. No. 1, Sonnenuntergang, ist ein weiches, einschmeichelndes Stück, mit breiter, zugvoller Kantilene. No. 2, Am Meer, läßt im Klavier Arpeggien auf und nieder rauschen, die auf ihren Fittichen einen kraftvollen Gesang tragen, zu dem in angenehmem Wechsel der charakteristische Mittelsatz $^6/_8$ steht. Das technisch schwierigste und auch musikalisch komplizierteste Stück ist No. 3, Serenade, die in wirkungsvoller Weise durchgeführt ist und sich zum Schluß hin erfreulich steigert.

64. **Fini Henriques:** Mazurka für Violine und Klavier. op. 35. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Mit einem rassigen, temperamentvollen Thema beginnt das Stück, das in vortrefflicher Kenntnis der Eigenart der Violine geschrieben ist und von guter Wirkung sein wird. Schade, daß das sogenannte Trio, der E-dur Mittelsatz, so lahm ist und melodisch wie rhythmisch nur geringes Interesse erweckt.

65. **Axel Schioler:** Zwei Stücke für Violine und Piano, Romanze und Menuett. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Die beiden harmonisch und melodisch sehr einfachen Stückchen bieten wenig Interessantes; sie sind noch zu sehr in der Homophonie befangen und lassen alles freiere, selbständige Entfalten zu geistigem Aufschwung vermissen. Was zu ihrem Lobe dient, ist, daß sie in keine Trivialitäten verfallen, wenngleich sich allerhand Anklänge an „Anderes" vorfinden, die bei etwas mehr Selbstkritik zu vermeiden waren.

66. **S. Lieberson:** Aus dem 18. Jahrhundert. Bearbeitungen für Violine und Klavier. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Wie weit sich bei diesen fünf einer unverdienten Vergessenheit entrissenen Stücken alter Meister die Tätigkeit des „Bearbeitens" erstreckt, ob sie sich nur auf die Ausarbeitung und moderner Technik angepaßte Ausschmückung der Begleitung oder auch auf die Zurechtmachung des musikalischen Sujets erstreckt, läßt sich natürlich ohne weiteres genau nicht erkennen, da die Originalgestalt der einzelnen Nummern nicht bekannt ist. Wenn man sich aber an das halten will, was da ist, ohne zu fragen, auf wessen Rechnung es zu setzen sei, so muß willig anerkannt werden, daß wir fünf hochinteressante, sehr schätzenswerte Musikstücke vor uns haben, deren absoluter musikalischer Wert aus jedem Takt zu erkennen ist, und denen, trotzdem sie auch für modernste Ohren eine Freude bilden, doch der Stempel des „Altertümlichen" mit unverkennbarster Echtheit aufgedrückt ist. So hat sich der Herausgeber schon in dieser Hinsicht ein Verdienst erworben, um so größer, wenn er als Bearbeiter nicht nur Arrangeur oder Akkompagneur, sondern mitempfindender Umgestalter war. Ein rührend schlichtes und doch vom edelsten Empfinden zeugendes Andante cantabile von Ph. Em. Bach leitet die kleine Sammlung ein. Es liegt wie ein sanfter Hauch der Schwermut über diesem zarten Seelenerguß, der von unvergleichlicher Reinheit und Erhabenheit der psychischen Entfaltung wie ein sehnsüchtiger Wunsch aus jungfräulichem Munde dahinzieht und dem vortragenden Künstler überreiche Gelegenheit bietet, mitschöpferisch sich zu betätigen und zu zeigen, welcher Größe, welcher Tiefe, aber auch welcher keuschen Reinheit sein Empfinden fähig ist. Das ist deutsche Seelentiefe, deutsches Gemüt und echt deutsches Aufgehen im innigsten Verschmelzen und der Liebe zur Kunst. Die zweite Nummer, eine Art Impromptu von François Couperin mit dem Titel Les papillons ist ein pikantes, brillant geschriebenes Etüdenwerk, dessen tonmalerische Tendenz natürlich keinen Augenblick zu verkennen ist, das aber auch dafür inneren Wert nicht beansprucht. In rhythmischer Hinsicht ist es etwas überladen kompliziert, um so mehr, als es schnell vorrüberrauscht und deswegen eine minutiöse Kontrolle über die Ausführbarkeit kaum möglich ist. Es folgt ein Adagio von Giov. Battista Grazioli, das ganz besonders deswegen interessant ist, weil es einen Vergleich zuläßt mit dem Andante von Ph. E. Bach. Hier hat der Italiener das Wort, der gemäß der Eigenart seiner Rasse sich ganz in äußerlicher Hervorkehrung sinnlicher Schönheit verliert. Jede Linie schön, elegant, überraschend, aber — kalt. Zwei verschiedenen Welten gehören diese beiden Stücke an; das eine der Welt des „Scheins", das andere der des „Seins". Empfindung und Empfindsamkeit sind die Lebensnerven beider und doch — jedes schön nach seiner Art. Zwei Stücke von J. Ph. Rameau machen den Beschluß: Ein Andantino mit dem Titel: Les tendres plaintes, ein liebenswürdiges, zartes Tonstück von ausgesprochen elegischer Färbung, und eine sehr schöne, gehaltvolle Musette, die trotz reichlich zubemessenen äußerlichen Figurenwerkes doch ein gesundes Rückgrat musikalisch edler Gedanken aufweist. Die Ausarbeitung des Violinparts in den fünf Nummern, d. h. Angabe des Fingersatzes und der Streicharten hat Efrem Zimbalist besorgt, der sich damit den Löwenanteil an dem Erfolg der ganzen Herausgabe gesichert hat. Denn nur dann ist bei solchen Neueinkleidungen Aussicht auf Erfolg vorhanden,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wenn es einem feinfühligen Künstler gelingt, den Part des Soloinstruments so auszuarbeiten, daß er ihm und seiner Eigenart abgelauscht erscheint, und daß der Eindruck des „Übertragenseins" gänzlich verloren geht. Das ist Zimbalist gelungen, und darum gebührt ihm der gleiche Dank, wie dem musikalischen Bearbeiter.

67. **Fritz Kreisler:** Meisterwerke der Violine mit Klavierbegleitung in neuer Bearbeitung. 18 Nummern. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Mit einer hochinteressanten Neuausgabe älterer Violinwerke, die zum Teil allgemein bekannt, zum Teil nur in speziellen Violinkreisen bekannt sind, tritt Fritz Kreisler in die Öffentlichkeit. Bei ihm, dem trefflichen Violinvirtuosen, versteht es sich natürlich von selbst, daß er liebevollste Aufmerksamkeit und Sorgfalt auf minutiöseste Ausarbeitung der Violinstimme bezüglich Fingersatz, Stricharten usw. verwandt hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach aber bezieht sich die Bemerkung des Titels „in neuer Bearbeitung" nicht nur auf die Solostimme, sondern auch auf die Gestaltung der Klavierbegleitung; nicht in allen Fällen, namentlich bei den weniger bekannten Stücken ist eine Kontrolle hierüber möglich; wohl aber zeigt es sich, daß bei den Stücken, die dem Durchschnittsmusiker gemeinhin zugänglich sind, wie No. 11, „Lied ohne Worte" von Mendelssohn, oder No. 10 Schuberts „Moment musical", Kreisler auch auf die planmäßige Ausarbeitung des Klavierparts viel Fleiß verwandt hat und dabei, wie speziell in dem Mendelssohnschen Lied mit außerordentlichem Glück und Geschick gearbeitet hat, so daß man, von hier aus rückschließend wohl nicht mit Unrecht annehmen darf, daß er gleiche Sorgfalt auch der Begleitung der übrigen Nummern zugewandt hat. Mit Bestimmtheit ist dies anzunehmen bei den beiden Nummern von Joh. Seb. Bach, die die Sammlung eröffnen. Das bekannte E-dur Präludium tritt uns hier mit so vollsaftigen, stellenweise an Orgelwirkung erinnernden Klängen entgegen, daß man sich freudig dem Genuß dieser neuen Wirkung hingibt, selbst dann, wenn man sich von strengstem kritischen Standpunkt aus fragen möchte: „Ist das notwendig, und ist es stilvoll?" Was Kreisler hier tut, hat zunächst den Vorzug, daß der einsichtige Musiker sofort den Zweck und die künstlerische Absicht begreift. Es sind niemals Willkürlichkeiten oder lediglich klangliche Spielereien, sondern immer wohldurchdachte und berechtigte Zutaten, die ihren Zweck erfüllen. So tritt uns dies Präludium jetzt mit einer Plastik und einer so greifbar deutlichen Klarheit entgegen, daß es nicht nur alles Etüdenhafte verliert, sondern als meisterhaft gestaltetes, polyphones Tongewebe an uns vorüberzieht, dessen grandiose Schlußsteigerung von überwältigender Wirkung ist. Das ist wahre Kunst der Bearbeitung! So führt man uns und unserem heutigen Klangbedürfnis die schwierige Musik des gewaltigen Tonheros näher und macht sie auch dem nicht gelehrten Laien zugänglich. Ähnliche Eindrücke empfängt man von der Bearbeitung von Bachs e-moll Gavotte, die ebenfalls mit äußerster Präzision in klanglicher, wie spieltechnischer Hinsicht herausgearbeitet ist und in ihrer Klangfrische und thematischen Lebendigkeit ein ganz neues Gesicht zeigt. — Jean Marie Leclair's C-dur Tambourin ist eine musikalische Spielerei, harmlosen, aber nicht uninteressanten Genres, und durch manchen pikanten melodischen Zug gewürzt. — Giuseppe Tartini's A-dur Fuge, ein famoses Musikstück, hat wahrscheinlich ihre jetzige Klarheit und klanglich volle Wirkung zum großen Teil auch der Kreislerschen Bearbeitungskunst zu danken. Sie ist von einem Meister der Violinkunst erdacht und von einem kongenialen Meister in würdiger musikalischer Ausstattung der Öffentlichkeit wiedergegeben worden. In einer Sarabande mit anschließendem Allegretto von A. Corelli lernen wir ein stimmungsvolles melodiöses und im Schlußsatz polyphon gearbeitetes Musikstück kennen. Ein allerliebst graziöses Stück ist das jetzt folgende „Tambourin" von Ph. Rameau, das, ganz im Rokokostil gehalten, den Beweis liefert, daß man interessant und geistvoll schreiben kann, auch wenn die technischen Anforderungen nur gering sind. Das jetzt folgende Rondo von Mozart ist ein breit ausgeführtes Musikstück von beträchtlich größerem Umfang als die übrigen Nummern der Sammlung. Schade, daß man nichts Näheres über das interessante Stück erfährt, woher es stammt, ob es Originalkomposition oder Übertragung ist. Im Zweifel kann man hier darüber sein, denn das geigerische Element tritt bei ihm, obwohl am Schluß durch kadenzierende Passagen auch für die Virtuosität gesorgt ist, — hinter dem rein musikalischen zurück. Eine kurze, aber sehr sangbare und von zartestem Reiz umspielte Melodie von Chr. Gluck zeigt den Altmeister der dramatischen Muse auch als Lyriker von hervorragendem Geschick. Franz Schuberts bekannter Moment musical ist von Kreisler in wirkungsvoller Weise für die Violine umgearbeitet worden und bietet nun in fis-moll ein allerliebstes, launiges Musikstück, dessen Schwierigkeiten höchstens mittleren Grades sind. Auch das jetzt folgende Larghetto (B-dur) von C. M. v. Weber ist ein offenes Fragezeichen. Zweifellos gehört es zu den vier Stücken, die laut einer Notiz des Verlags nicht Original-Violinkompositionen sind. Und gerade weil es ein durch seelenvolle Melodik ausgezeichnetes und durch interessante Harmonieen vertieftes Stück ist, wüßte man gern mehr von ihm. Das nun folgende „Lied ohne Worte" von Mendelssohn ist eine außerordentlich geschickte Bearbeitung des bekannten G-dur Liedes ohne Worte op. 62 No. 1. In ihm hat Kreisler gezeigt, daß er mehr kann als Fingersätze und Streicharten angeben, daß er selber ein warmblütiger Musiker von Geschmack und Ideenreichtum ist. Aus der unscheinbaren Melodie des Originals entwickelt sich eine Art duettierender Wechselgesang zwischen Violine und Klavier; Motive sprießen in der Begleitung auf, die in kontrapunktischer Verwertung von selbständiger Bedeutung sind und dem Stück erhöhten, inneren Wert verleihen, und durch harmonisch reichere Ausschmückung zu einem ungemein sympathischen Konzertstück machen. Von reinstem geigerischen Wasser sind die jetzt folgenden drei Kaprices von Niccolo Paganini, No. 13 (B-dur), 20 (D-dur) und 24 (a-moll) Thema mit Variationen). In ihnen feiern natürlich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kreislers virtuose und pädagogische Kenntnisse höchste Triumphe. Mit meisterhafter Klarheit ist das technische Rüstzeug auseinandergebreitet, so daß Schwierigkeiten, die vorher dem Auge auch des violinistisch Gebildeten ganz erheblich schienen, durch seinen oft originellen Fingersatz vermindert werden; so in den schwierigen Doppelgriffpassagen des B-dur Stückes, so in den krausen Figuren des Mittelsatzes von No. 20 und besonders in dem Variationenwerk, dessen eminente Schwierigkeiten bezüglich der Tripelgriffvariation und der Flageolett-Variation (No. 4 und 8) durch seine Anleitung für den Neuling wenigstens überwindbar werden, wenn sie auch an Kniffligkeit dadurch kaum etwas einbüßen. Ein Allegretto in g-moll von Niccolo Porpora zeigt sich als ein polyphon erfundenes und flott geschriebenes, wenn auch im wesentlichen in Äußerlichkeiten befangenes Musikstück von mittlerem Schwierigkeitsgrad und gefälliger Wirkung. Robert Schumanns in wunderbar süßen Melodienfluß getauchte Romanze (A-dur) — (ist sie original?) — führt uns aus dem Gebiet rein virtuoser Musik in das innigster Empfindung entsprossener Tonsprache. — Den Schluß aber machen wieder geweihte echte Violinstücke, Kinder eines echten Geigenkünstlers, H. Wieniawski's beide Kapricen in Es-dur und a-moll, von denen das erste durch die Kunst der geschickten Erfindung selbst in der für die Geige eigentlich stumpfen Tonart Glanz und Leben entwickelt, während das letzte trotz des Zugeständnisses von allen vier leeren Saiten sich als ein äußerst kniffliges, übrigens auch ganz etüdenhaft gehaltenes Stück erweist.

Emil Liepe

68. **Adam Ore:** Pastorale über „Stille Nacht" für Orgel. op. 75. — Phantasie über „Harre, meine Seele" für Orgel. op. 76. Verlag: C. Merseburger, Leipzig. (Mk. 1.—, bzw. 1.50).

Für wenig verwöhnte Gemüter mögen diese beiden Stücke den Vorteil haben, daß sie sehr volkstümliche und beliebte Lieder behandeln. Das „Wie" dieser Behandlung ist jedoch der schlimme Teil der Sache, für den anspruchsvolleren Musiker auf jeden Fall. Es herrscht ein liedertafelnder Ton darin wie bei Vereinsstiftungsfesten. Das bessere der beiden Stücke ist das erste, immerhin noch leidlich orgelmäßig geschriebene über „Stille Nacht", während im zweiten typische Klavierbegleitfiguren und ungeschickte Kontrapunktierungen anzutreffen sind.

69. **Carl Sattler:** Drei Stücke für Harmonium (Melodie. Barkarole. Scherzo). op. 18. Verlag: Carl Simon, Berlin 1913. (Mk. 1.80.)

Die drei recht gewandt geschriebenen Stücke, von denen das Scherzo am meisten originell ist, sind der guten Haus- und Unterhaltungsmusik zuzuzählen und können den Harmoniumfreunden bestens empfohlen werden. In einzelnen Wendungen spiegelt sich der Einfluß Karg-Elerts, was nur als ein Vorzug angerechnet werden kann. Die Schwierigkeit der Ausführung ist eine nur mäßige, erfordert aber eine gewisse mehr als dilettantische Fertigkeit in Spiel und Registrierung.

70. **Sigfrid Karg-Elert:** Vierundzwanzig Etüden für Anfänger im Harmoniumspiel. — Zwanzig leichtere Etüden für Harmonium. op. 95. Verlag: C. Simon, Berlin 1913. (2 Hefte zu je Mk. 3.—.)

Wiederholt ist schon Gelegenheit gewesen, auf die methodische Gründlichkeit und Reichhaltigkeit der Karg-Elertschen Studienwerke für das Harmonium hinzuweisen. Die vorliegenden beiden Hefte bilden den Anfang des alle Stufen der technischen Reife berücksichtigenden Sammelwerkes „Gradus ad Parnassum". Es wird darin von vornherein neben der äußeren Fertigkeit das Erfassen der inneren Struktur der Musikstücke und damit der Sinn für ausdrucksvolle Phrasierung, Tempo- und Stärkeabwandlung erzogen. Daß die Etüden Karg-Elerts nebenbei auch stets anmutige kleine Stücke sind, die zwar auf ernste Beschäftigung, aber nie auf Langeweile rechnen müssen, ist ein Vorzug, der sie noch besonders empfiehlt. Es sei auch an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß angehende Orgelspieler für die Entwickelung ihrer Manualtechnik aus diesen Harmoniumstudien nur den größten Nutzen ziehen können, um so mehr, als es in den eigentlichen Orgelschulen meist an genügender Gründlichkeit und künstlerischer Vielseitigkeit fehlt.

71. **Heinrich Wettstein:** Fünfzig Choralvorspiele für den gottesdienstlichen Gebrauch. Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Ausnahmslos kurz und bündig, leicht zu spielen und zu erfassen, werden diese Choralvorspiele allen Organisten willkommen sein, die wenig Zeit zur eigenen Vorbereitung verwenden können, andererseits nur ein schlichtes Orgelwerk und eine anspruchslose Gemeinde zu versorgen haben. Es is ebenso einfache wie ehrliche Musik, die nur dienen, nirgends durch subjektive Regungen sich hervortun will.

72. **Paul Claußnitzer:** Elf Choralvorspiele von mittlerer Schwierigkeit für Orgel. op. 29. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1914. (Mk. 2.—.)

Claußnitzers Art zu schreiben ist durch seine früheren Arbeiten auf dem Gebiet des Choralvorspiels hinlänglich bekannt und man wird bei der Durchsicht dieses neuesten Heftes auch kaum mit Recht von einer Weiterentwickelung des Komponisten reden können. Weder in formaler Richtung, noch nach der harmonischen Seite hin geht er über das gute Durchschnittsmaß irgendwie hinaus. Nur selten, so z. B. im letzten Vorspiel, kommt es zu einem Stimmungsbild. In der Hauptsache bleibt es bei der Choralbearbeitung mit eingestreuten Cantus firmus-Brocken. Es will uns nicht so recht warm dabei werden.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

73. **Fr. Cerny:** Danse des Satyres, Nocturne et Intermezzo pour la Contrebasse et Piano. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Preis Mk. 2.50 bzw. 2.—.)

Der bekannte Prager Kontrabaßvirtuos erweist sich auch in diesen beiden Stücken, die eine teilweise Umstimmung des ungefügen Instruments und von dem Spieler eine große Technik, vor allem auch in den höheren Lagen, verlangen, als ein tüchtiger Musiker, dessen melodischen Einfällen man gern lauscht, zumal sie in hübschem satztechnischen Gewande erscheinen.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRITIK

## OPER

BERLIN: Die deutschen Zeitgenossen werden aufgerufen. Man weiß, wie selten sie ihre theatralische Absicht erreichen, das Publikum zu unterhalten und der Kasse zu nützen. Wo ist die deutsche komische Oper? D'Albert bebaute sie. Aber man bezweifelt nun sein Deutschtum. Leo Blech, der Komponist von „Das war ich", war der begabteste von allen Deutschen, die nach d'Albert lustig und fein sein wollten. Sein Einakter „Versiegelt" wird nun, vom Königlichen Opernhause nochmals neu einstudiert, der Beachtung empfohlen. So erlebten wir einen halben Abend ungetrübten Vergnügens. Vielleicht waren wir nie wie jetzt gestimmt, das Pikante in der heiteren Oper zu entbehren. Hier fehlt es ganz. Diese Handlung, die sich im wesentlichen im Innern eines Schrankes abspielt, atmet echteste Harmlosigkeit, aber es ist Entwickelung darin, und wir begleiten mit wohltemperierter Teilnahme ein junges und ein älteres Liebespaar bis zum Eheschluß. Blech aber, mit dem Meistersinger-Orchester von jeher vertraut, weiß uns diese Biedermeierfabel meist parlando, aber auch mit hübschen Nummern schmackhaft zu machen. Haben wir nicht Zeit nachzudenken, dann ist gegen das unterhaltende Werk noch weniger als früher einzuwenden. Und wir hatten keine Zeit dazu. Denn in ununterbrochenem Fluß zog alles vorüber. Mit Lola Artôt als anmutiger Wittib, die den ernsten Bürgermeister, Cornelis Bronsgeest, am Bändchen führte; mit Herrn Henke als gelenkigem Ratsschreiber, Fräulein Engell als seiner Zukünftigen, mit des Gastes Herrn Hey höchst komischem Ratsdiener und Frau v. Scheele-Müller als jener Frau, die aus ihrer Not die Tugend dieses Operchens macht.
Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater vermittelte in der Erstaufführung des Weihnachtsmärchens „Der Wanderhansel und der Reisekamerad" von Paul Diedicke, Musik von Max Clarus, die Bekanntschaft eines liebenswürdigen Werkes unserer beiden Mitbürger. (Gleichzeitig kündigte Heuser-Köln an, daß er die Musik zu dem Märchenspiel „Johannes und sein Reisekamerad" beendet habe; zweifellos entnahm er den Stoff demselben Märchen von Andersen „Der Reisekamerad"; zwei behandelten also denselben Gegenstand.) Das Werk unseres Dichters ist vorzugsweise für die kleine Welt berechnet, es schlägt einen vaterländischen Ton an und bietet in den rasch wechselnden, farbenfrohen Bildern dem Auge viel Genuß; der Komponist beschränkte sich auf gefällig instrumentierte Kinder- und Volkslieder, eingelegte Tänze, Aufzüge, Melodramen und leichtere Chöre, nur ein größerer Instrumentalsatz (Gewitter) ist organisch mit der Handlung verbunden. Das Werk fand viel Beifall und hält sich im Spielplan. — Der „Bunte Abend" zur Geburtstagsfeier unseres Herzogs (17. November) erzielte ein ausverkauftes Haus. Von der Oper beteiligten sich Albine Nagel, Berta Schelper und Richard Hedler mit modernen Liedern. „Der Armbandspruch" von Rudolf Thomas fiel vorteilhaft auf; da der hier als Kapellmeister-Assistent wirkende Komponist nächstens einen Abend mit eigenen Werken veranstaltet, wird sich die Öffentlichkeit ausführlicher mit ihm beschäftigen. Die Mitglieder der Hofkapelle: Vigner, Giemsa, Rebrovic und Steinhage bildeten ein neues Streichquartett und fanden viel Beifall. Die Hofkapelle unter C. Pohlig steuerte Wagners „Kaisermarsch" bei. Das Ballet tanzte Webers „Aufforderung zum Tanz". — Als Undine ersang sich Elly Clerron, als Titelheld im „Propheten" O. Hagen einen schönen Erfolg. Leider erbat und erhielt er seinen Abschied; ein anderes Kind unserer Stadt, Paul Hochheim, eröffnete als Radames („Aida") die Gastspiele äußerst erfolgreich. Für die Weihnachtszeit sind „Hänsel und Gretel", „Die Meistersinger von Nürnberg", „Die Fledermaus" mit ersten Kräften unter C. Pohlig angesetzt; ein „Bunter Abend" wird das alte Jahr schließen, „Salome" das neue eröffnen.
Ernst Stier

DRESDEN: Die Neueinstudierung von Offenbachs romantischer Oper „Hoffmanns Erzählungen" war sicherlich weder zeitgemäß noch sonst wünschenswert, aber die Tatsache, daß Fritz Reiner sie durchzusetzen verstanden hatte, beweist die mehr äußerliche Art seiner Kunstauffassung. Man wird sich immer mehr darüber klar, daß dieser begabte Kapellmeister mehr im Kopf als im Herzen hat. Wer's mit der „heil'gen deutschen Kunst" hält, der durfte just in diesen Tagen nicht dem undeutschen Offenbach aufs neue die Tür öffnen. Die Handlung war etwas klarer dadurch herausgearbeitet, daß man die Figuren des Lindorf und der Stella wieder eingefügt hatte. Zahlreiche Striche waren aufgemacht, auch verriet die ganze Aufführung sorgsame, fleißige Vorbereitung. Fritz Vogelstrom, Friedrich Plaschke, Eva v. d. Osten, Minnie Nast, Liesel von Schuch und Elisa Stünzner boten in den tragenden Rollen Ausgezeichnetes. — Humperdincks „Königskinder" in der weihnachtlichen Zeit neu zu beleben, war ein gut gemeintes Unternehmen, das aber an der unklaren Handlung scheitern dürfte, weil diese für Große zu kindlich und für Kinder zu unverständlich in ihrer Symbolik ist. Auch der musikalische Teil des Werkes ist nicht so reich, daß er auf die Dauer den Hörern Befriedigung gewähren könnte. Neu waren Richard Tauber als Prinz und die in den Verband der Hofoper soeben eingetretene Anka Horvath als Hexe. Beide hielten sich in Gesang und Darstellung auf guter Mittellinie.
F. A. Geißler

DÜSSELDORF: In einer stimmungsvollen „Tannhäuser"-Vorstellung unter Leitung von Werner Wolff zeigte sich als Gast der Tenor Bruno Nicolini in der Titelrolle als sowohl stimmlich, wie darstellerisch beachtenswertes, aber noch in der Entwickelung begriffenes Talent; August Kieß stellte mit seiner schönen, bestgeschulten Stimme einen ausgezeichneten Wolfram von Eschenbach und Else Bräuner erfreute durch eine stimmlich wie musikalisch und darstellerisch gute Elisabeth. Jarnos Operette „Das Musikantenmädel" fand infolge der besonders zeitgemäßen Regieleitung Lefflers und einer vorzüglichen Besetzung unter Richard Tornauer eine begeisterte Aufnahme. A. Eccarius-Sieber

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ESSEN: Eine seltsame Erscheinung: unser Theater, im Frieden von weiten Schichten vernachlässigt, erobert sich sein Publikum zurück. Nachdem der starke Gesellschaftstrubel aufgehört, finden die Leute Zeit zu künstlerischer Unterhaltung und gehen sogar in deutsche Opern. Gounod's „Faust", Thomas' „Mignon" und Bizet's „Carmen", sonst die Stützen des Spielplans, sind ausgeschaltet, und siehe, es geht auch so! An fremder Kunst hört man nur zuweilen etwas Verdi; Wagner vor allem herrscht auf der Szene, Mozarts „Zauberflöte" in einer verblüffend einfachen, wunderbar feierlich stilisierten Umrahmung von Hans Wildermann macht volle Häuser, und als leichte Ware bringt Nedbals „Polenblut" auch den Übermut auf die Bretter. Millöckers „Feldprediger" jedoch konnte sich nicht halten; die vorstadtmäßige Bearbeitung des Charlottenburger Opernhauses verstimmte die Hörer. Da unsere Künstlerschar in allen Fächern wohlversehen ist und eine Reihe wirklich fesselnder Kräfte hat, steht das Theater auf einer lange nicht mehr gekannten Höhe, und es hat alle Aussicht, seine frühere Stellung wieder zurückzuerobern. Max Hehemann

GRAZ: Die Oper hat seit Ende Oktober gar nichts von Belang geleistet. Eine Neueinstudierung von „Tiefland" unter Ludwig Seitz brachte es dank vorzüglicher Vertreter der Hauptpartieen: Eugenie Stahl (Martha), Harry Schürmann (Pedro) und Fritz Schorr (Sebastiano) zu vier oder fünf vollen Häusern. Ansonsten erschienen als Eintagsfliegen: „Traviata", „Rigoletto", „Der Evangelimann", „Das Nachtlager von Granada" und „Die lustigen Weiber von Windsor", Stücke, die wir nur anführen, um die Ödigkeit des Spielplanes zu erweisen. Dieses plötzliche Nachlassen der Arbeitsfreudigkeit ist um so bedauerlicher, als gerade die ersten Theaterwochen mit einem prächtigen Auftakt begannen, was auch vom Publikum durch fleißigen Besuch gewürdigt wurde, während jetzt die Melancholie leerer Bänke durch das Haus gähnt.
Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Eine erhabene Totenfestfeier bot in diesem Jahre unsere Theaterdirektion (Geh. Hofrat Richards) mit einer Aufführung des „Parsifal". Seit langer Zeit zum ersten Male war der Raum voll besetzt. Während in der ersten Aufführung R. Hutt aus Frankfurt a. M. die Titelpartie übernommen hatte, sang in den zwei folgenden Wiederholungen zum ersten Male unser Rupert Gogl den „reinen Toren", und zwar mit nicht geringem Erfolge. Er hatte wahrhaft imponierende Momente, nur müßte er die mehr lyrischen Partieen noch einer sorgsamen Überfeilung unterziehen. Der prächtige Gurnemanz unseres vortrefflichen Franz Schwarz verdiente weithin bekannt zu werden, während die Kundry (Susanne Stolz) und der Amfortas (Hr. Rudolf) ein mittleres Niveau kaum überschritten. Die musikalische Leitung lag, wie im vergangenen Jahre, in den bewährten Händen des Ersten Kapellmeisters H. H. Wetzler, der auch Humperdincks „Marketenderin" über die weltbedeutenden Bretter wohl verhalf, aber keinen vollen Erfolg damit erzielen konnte. Das Werk bedeutet für die musikalischen Kreise eine Enttäuschung sowohl hinsichtlich des Textes (R. Misch) wie der Musik. Eine wunderliche Stillosigkeit von Anfang bis zu Ende. Der Beifall war wohl mehr auf die Ausführung als auf die Musik zurückzuführen. Um die Partieen bemühten sich mit hübschem, zum Teil großem Erfolge Steffi Pfeffer-Teutsch (Marketenderin), Bernhard Bötel (Johann Traunsdorf) und K. Kruthoffer (Feldwebel Borsch). Dem Feldmarschall Blücher (Albert Friedrich) hätte ich noch mehr Blüchersche Eigenart gewünscht. Das Werk fand eine freundliche Aufnahme.
Martin Frey

KOPENHAGEN: Die Königliche Oper hat nach langer, langer Ruhe den „Freischütz" (dänisch wird noch der ursprüngliche Titel „Die Jägerbraut" benutzt) aus dem Archiv hervorgeholt, und es zeigt sich, daß man damit eben in dieser Zeit eine glückliche Wahl getroffen hat. Der schlichte, edle, echt deutsche, romantische Ton des Weberschen Werkes, das am Ende wohl nur germanischen Völkern ganz verständlich sein mag, machte wieder einmal seinen vollen Eindruck auf das Kopenhagener Publikum, das ja seinerzeit die Ehre hatte, die Ouvertüre unter Webers eigener Leitung zu hören. Die Damen Ulrich und Lendoop, die Herren Niels, Hansen und Max Nissen waren die Hauptdarsteller. — Die an die Arbeiterorganisationen verkauften Abende werden fortgesetzt, und die auch bei Opernaufführungen „vollen Häuser" jubeln namentlich „Lohengrin" entgegen.
William Behrend

## KONZERT

BERLIN: Das 2. der vier von Max Fiedler angezeigten Konzerte war zu einem Brahms-Abend ausgestaltet. Das Programm begann mit der „Tragischen Ouvertüre" und schloß mit der Symphonie in c; dazwischen sang Lula Mysz-Gmeiner eine Reihe Lieder, die der Dirigent am Flügel begleitete, und das Solo in der Rhapsodie (Fragment aus Goethes „Harzreise"), in der der Berliner Lehrer-Gesangverein (Chormeister Felix Schmidt) die Partie des Männerchores ausführte. Wie unsere Philharmoniker, wenn Fiedler sie führt, die Brahmssche Musik spielen, wissen wir längst. Alles erklingt dann aufs feinste abgewogen, in dynamischer und rhythmischer Hinsicht, in der Verteilung von Licht und Schatten; zu ihrem vollen Rechte kommt die männliche Energie des Tondichters; alles, was in dessen Partituren steckt, wird zu blühendem Leben erweckt. Dem Organ der Sängerin fehlt es an der Jugendfrische, ja leider gelingt es ihr nicht immer, die Reinheit der Intonation aufrecht zu erhalten. Und doch hört man ihr gern zu, ihr Vortrag ist von Geist und echt musikalischem Empfinden durchtränkt. — Das Konzert Heinrich Knotes gewann an Gehalt durch die Mitwirkung der Pianistin Marie Bergwein, die Tondichtungen von Bach, Beethoven und Schubert mit klarer Technik und eingehendem Verständnis vortrug, auch durch Einfügung der von Herma Studeny und Michael Raucheisen gespielten Sonate für Violine und Klavier op. 18 von Richard Strauß. Der Sänger spendete eine Reihe vaterländischer, auf die schwere Kriegszeit Bezug nehmender Lieder und zum Schluß Walthers Preislied aus den „Meistersingern". Volle technische Herrschaft über das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stählerne Organ, vorzügliche Textbehandlung sei dem Künstler bereitwillig zugestanden; sympathisch aber ist mir dieser Gesang nie gewesen in seiner gar zu hellen Klangfarbe, mit dem nur auf äußerliche Wirkung berechneten Vortrage, der Geist, feineres Empfinden vermissen läßt. — Ferruccio Busoni's Klavierabend, zu dem ein reizvolles, von Martin Brandenburg gezeichnetes Programm ausgegeben wurde, hatte den Beethovensaal mit einer stattlichen Zuhörerschaft gefüllt. Der Pianist spielte Bachs Capriccio über die Abreise eines Freundes, Beethovens Sonate op. 111, Schumanns Phantasiestücke und dann eine Reihe eigener und Lisztscher Tondichtungen. Unterstützt von einem herrlichen Bechsteinflügel, der unter den Fingern des Pianisten wahre Wunder von Klangschönheit enthüllte, versetzte Busoni seine Zuhörer in den Zustand höchster Ekstase. Den Bachschen Klaviersatz habe ich kaum jemals so feinsinnig behandeln hören, im Beethoven, im Schumann gab er vieles hinreißend schön; selbst wenn man mit der geistigen Auffassung nicht einverstanden war, fühlte man sich doch völlig im Banne der bezaubernden Persönlichkeit, die da vor dem Flügel saß und eine Schwungkraft der Phantasie entfaltete, die alles fortriß, gegen die es keine Wehr gab. — Der von Nikisch geleitetete Beethoven-Abend in der Philharmonie brachte die Ouvertüren zu den „Geschöpfen des Prometheus" und die Dritte zur „Leonore", das Klavierkonzert in Es mit Frau Carreño in der Solopartie und zum Schluß die Symphonie in c. Die Pianistin zeigte sich wieder ganz auf der Höhe der Aufgabe, entfaltete Glanz, Kraft und Anmut, gestaltete alles plastisch. Daß Nikisch ihr Spiel richtig gestützt hätte, kann man nicht behaupten. Er erschien diesen Abend merkwürdig schlaff in der Leitung des Orchesters. Die 3. „Leonoren"-Ouvertüre hat man unter anderer Leitung, selbst unter ihm, schon wirkungsvoller gehört.

E. E. Taubert

Alfred Wittenberg, den wir längst als hervorragend tüchtigen Geiger schätzen gelernt haben, spielte im großen Stil wieder einmal die Konzerte von Beethoven und Brahms, zu denen er selbst sich die Kadenzen geschrieben hatte; das begleitende Blüthner-Orchester stand unter der Leitung des noch jungen Bielefelder Musikdirektors Max Cahnbley, der in sehr verständnisvoller Weise begleitete und als Zwischennummer die Zweite Symphonie von Brahms recht eindrucksvoll vorführte; dabei hatte ihm nur eine Probe zur Verfügung gestanden. — Der noch junge Geiger Florizel von Reuter spielte Raffs sehr schwierige „Liebesfee" vortrefflich und mit sehr viel Feuer und Schwung Beethovens sogenannte Kreutzer-Sonate im Verein mit Paul Goldschmidt, konnte jedoch Bachs Giaconna mir nicht immer zu Danke wiedergeben. — Ihre Beethoven-Abende schlossen Artur Schnabel und Carl Flesch mit op. 30 No. 1, 12 No. 3, 96 und 24 ab; beide Künstler erst noch zu loben, hieße Eulen nach Athen tragen. — Das Heß-Quartett hat sich außerordentlich rasch in die Höhe gearbeitet. Schumanns F-dur Quartett, Max Regers reizende, sehr geschickt den Stil Haydns und Mozarts nachahmende, nur gar zu kurze Serenade für Flöte (Emil Prill), Violine und Bratsche, sowie das Brahmssche wundervolle Quintett in G (2. Viola Hjalmar von Dameck) zu hören, war ein wirklicher Genuß. Daß beim Anfang des letztgenannten Werks zu wenig auf den Violoncellisten Rücksicht genommen wurde, muß aber doch erwähnt werden.

Wilhelm Altmann

Carl Maria Artz brachte mit den Philharmonikern die „Coriolan"-Ouvertüre und Brahms' Erste zur Wiedergabe. Über Korrektheit kommt er nirgends hinaus; von innerem Leben und von individueller Gestaltung des Kunstwerkes ist nichts zu spüren. Kühl, wie der Dirigent die Sache anfaßt und sich der Aufgabe entledigt, bleibt auch der Hörer. Sicherlich ist es in diesem Falle keine zwingende Notwendigkeit, gerade in Berlin derartige Vorführungen zu veranstalten. Das Erfreulichste des Abends war der Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts durch Julius Thornberg; er spielte es, wenn auch zuweilen etwas unruhig, mit blühendem Ton, großzügig in der Auffassung und meisterlich in allem Technischen. — Einen auserlesenen Genuß bereitete das Rosé-Quartett an seinem 2. Abend. Schubert, Beethoven und Haydn boten die Wiener Künstler in ihrer schlechthin unübertrefflichen Art; besonders ihren Schubert spielt ihnen so leicht keine andere Vereinigung nach. — Das 11. Sonntagskonzert des Blüthner-Orchesters stand unter der Leitung von Emil Thilo, der sich auch an der Spitze eines Orchesters als sicherer Dirigent von Können und Geschmack erwies. Überraschend gut gelang die Alt-Rhapsodie von Brahms. Der vortreffliche Charlottenburger Lehrergesangverein hatte außerdem noch in Grieg's „Landerkennung" sowie in a cappella-Chören Gelegenheit, seine Vorzüge aufs neue zu bewähren. Solistisch wirkten Martha Stapelfeldt (Alt) und Alexander Heinemann mit großem Erfolg mit. Nicht unerwähnt bleibe James Simon als ausgezeichneter Begleiter am Klavier.

Willy Renz

Gewiß eins der schönsten Konzerte veranstaltete das Deutsche Opernhaus-Orchester zum Besten der Familien seiner im Felde stehenden Mitglieder unter Leitung von Eduard Mörike und unter Mitwirkung von Lilli Lehmann und Ernst von Dohnányi. Schon das Programm war mustergültig; nur folgende sechs Nummern: Ouvertüre zu „Egmont", eine Arie von Mozart, das C-dur Klavierkonzert von Beethoven, Vorspiel und Isoldes Liebestod aus „Tristan und Isolde", die Legende „Der heilige Franziskus auf den Wogen schreitend" von Liszt und die Ouvertüre zum „Tannhäuser". Wahrscheinlich wollte die Direktion auf die Opern hinweisen, die den bereits aufgeführten Wagner-Werken bald folgen sollen. Da wird eine jugendlichere Sängerin die Isolde singen, sicher aber keine, die des Geistes und der Seele dieser Figur voller ist. Viele Dinge mögen der Künstlerin durch den Sinn gegangen sein, als sie in unvergeßlicher Würde das Vorspiel abwartete; ist sie doch eine der wenigen, die den Meister gekannt haben. Ja, dieser „Meister". Er ist nunmehr derjenige deutsche Musiker, der etwas wilde, sonderbare und doch unvergleichlich gestaltete Romantik in die Zeit bringt. Dohnányi spielte das genannte Konzert ebenso stilgemäß und schön, wie er den „Franziskus" verdarb. Das Visionäre

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dieses Stückes fehlte völlig, und selbst die Technik kam schlecht weg. Das Traumhafte und Wunderbare mangelte auch gänzlich der Vorführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre: der sonst feinfühlige Dirigent nahm hier alles zu präzis — ein Teil folgte dem anderen, und nichts war von der aufreizenden Buntheit zu verspüren. Das Orchester spielte hervorragend gut und voller Begeisterung für Werk und Zweck der Veranstaltung. — Richard Rößler ist ein tüchtiger, wenn auch nicht gerade aufwühlender Pianist: er spielt klug und echt musikalisch, mit klarer, gediegener Technik — wenn er es wagte, aus dem Schulmäßigen mehr herauszugehen, würde auch mehr zum Hörer dringen. Dora Rößler half ihm, mit noch weniger Temperament, bei der sachlich einwandfreien Wiedergabe der „Variationen über ein Thema von Haydn" für zwei Pianoforte op. 56b von Brahms, einem recht langweiligen, halb instruktiven Werke. Auch zwei Impromptus vom Konzertgeber hörten wir, vorzüglich gearbeitete Stückchen, die eine intimere, milde Wirkung erzielen. Arno Nadel

Sam Franko, der sich schon durch Orchesteraufführungen alter Musik einen Namen gemacht hat, veranstaltete einen Kammermusik-Abend, der nicht minder interessant war. Es kamen zwei entzückende Werke von Mozart, das Klarinetten-Trio in Es-dur und die Symphonie concertante für Violine, Viola und Klavier, eine Viola-Sonate von Nardini und Lieder mit Viola und Klavier von Brahms in mustergültiger Weise zum Vortrag. Außer dem Konzertgeber, der die Bratsche spielte, wirkten mit: Therese Schnabel-Behr (Alt), Artur Schnabel (Klavier), Carl Flesch (Violine) und Carl Eßberger (Klarinette).

Emil Thilo

Verheißungsvolle Ausblicke für die Zukunft eröffnete das neu zusammengetretene Waldemar Meyer-Trio, das in einem Beethoven gewidmeten Abend die erfreulichsten Beweise ungewöhnlicher Leistungsfähigkeit gab. Prof. Meyer hatte mit dem Gewinn des Cellisten Fritz Becker, eines technisch sichern, im Vortrag Intelligenz und Geschmack zeigenden Künstlers einen ausgezeichneten Griff getan. Ihnen trat als im ganzen ebenbürtige Genossin die Pianistin Else Gipser zur Seite, deren Spiel größtenteils erfreuliche Resultate lieferte. Etwas mehr Vorsicht im Pedalgebrauch und etwas mehr Anschmiegungssinn bei ihr bezüglich der Stärkegrade — und ein Zusammenspiel von nahezu einwandfreier Abrundung ist geschaffen. — Manches Interessante brachte der Lautenliederabend von Dr. Max Burkhardt, der eine Übersicht von Kriegs-, Soldaten-, Reiter- und Landsknechtsliedern in historischer Reihenfolge brachte, wie sie in den einzelnen Kriegen, die Deutschland im Lauf der Jahrhunderte durchgemacht hat, entstanden sind. Besonders der erste Teil, der in die älteren Zeiten zurückreichte, bot dem Publikum fast nur unbekannte und darum um so willkommnere Gaben, bei denen naturgemäß der Literarhistoriker noch mehr auf die Rechnung kam als der Musiker. In geschickter und ansprechender Weise verband Dr. Burkhardt die einzelnen Lieder durch erläuternde Worte und gab somit eine knapp gefaßte, aber durchaus verständliche Übersicht über die einschlägige Literatur. Für die kraftvoll männlichen, gelegentlich auch derben Texte war sein scharf pointierender, das Hauptgewicht auf deutliche Aussprache legender Vortrag recht wohl geeignet. Der zweite Teil wendete sich den neueren und neuesten Zeiten zu und brachte hier natürlich meist bekannte Sachen.

Emil Liepe

Der stimmgewaltige Anton Sistermans erfreute eine zahlreiche Zuhörerschaft nicht nur durch seine Kunst, sondern auch — und das in vorbildlicher Weise — durch eine prachtvolle Zusammenstellung der Vortragsfolge. Bach hatte das erste Wort. Die Wiedergabe seiner (leider zu wenig bekannten) Kantate: „Der Friede sei mit dir" für Baß, Solo-Violine und Chor war schlechthin ausgezeichnet. Zudem hatte sich Sistermans in Karl Klingler einen kompetenten Interpreten klassischer Tonkunst erwählt, so daß — unter Ausschaltung jeglicher „Virtuosität" — der Violinpart wie ein Geranke erschien, um so mehr, als der (aus Schülern Sistermans') ad hoc gebildete Chor sich seiner Aufgabe in anzuerkennendster Weise entledigte. Dann sang Sistermans Brahms' „Vier ernste Gesänge" mit würdigem Ernst und feinster Ausbeute aller harmonisch-melodischer Künste, mit denen der Meister diese musikalische Predigt ausstattete. Ein feinsinniger Begleiter stand dem Sänger in Eduard Behm zur Seite. Nachdem gab's eine Liederserie von Friedrich Gernsheim, bei denen der alte Meister selbst begleitete und, namentlich mit: „Ich fühle deinen Odem" sowie mit dem da capo verlangten „Flieder", großen und ehrlichen Beifall errang. Den Schluß machten zwei vaterländische Weisen von Paul Schwers und Hans Hermann. Vorher tischten die Gebrüder Klingler noch einen Leckerbissen für musikalische Feinschmecker auf: Mozarts Duo B-dur, für Violine und Bratsche. Das war ein Singen und Klingen! Namentlich entzückt war wohl jeder über das Violaspiel Fridolin Klinglers, der, allerdings ein seltenes Meisterinstrument besitzend, diesen Part des unvergleichlich schönen Duos unseres Meisters in so überaus wohllautender, differenzierter Weise zu Gehör brachte, daß darob eitel Entzücken herrschte. — Tags darauf sang Adelheide Pickert, spielten Julius Thornberg (Violine) und Paul Weingarten (Klavier), zwar auch Qualitätsmusiker, aber noch nicht gleichmäßig gefördert. Die Sängerin hat im Laufe der letzten zwei Jahre Bedeutendes hinzugelernt. Unermüdliches Streben muß sie auch ferner beseelen, ihre guten natürlichen Anlagen zur vollsten Reife zu bringen. Ihr vortrefflicher Begleiter war Eduard Behm. Thornberg spielte mit bekannter Virtuosität zusammen mit Weingarten Beethovens Sonate No. 5 (F-dur). Der Pianist ist ohne Zweifel außerordentlich begabt, hat auch fleißig studiert, doch fehlt ihm die Präzision, besonders in rhythmischer Beziehung. Er hat aber jedenfalls begründete Anwartschaft auf späterhin zu erntende pianistische Lorbeeren. Carl Robert Blum

Nach langer Pause läßt Xaver Scharwenka sich jetzt wieder öfter im Konzertsaal hören. Er spielte Beethoven und Liszt mit Schwung, virtuoser Technik und jener vertieften Auffassung, die den großen Meister von früher wieder erkennen ließ. Eine zahlreiche und andächtige

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Menge lauschte seinen Vorträgen und spendete reichen Beifall. — Wenig erfreulich war das, was Magda von Hattingberg bot. Ihr Anschlag ist hart und spröde und besitzt gar keine Modulationsfähigkeit. Sie spielte unter anderem zwei alte hebräische Melodieen; das zeugte von wenig Verständnis, denn diese alten Kultusgesänge wurzeln natürlich mit allen Fasern im rein Gesanglichen; es sind koloraturähnliche Jubilationen, die ohne spezielle Klavierbearbeitung gar keinen Sinn haben. Heinrich Grünfeld steuerte Cellostücke bei. Max Burkhardt

DRESDEN: Im 3. Hoftheaterkonzert der Reihe A lernten wir die „Sinfonietta" des jungen Wolfgang Erich Korngold kennen. An der genialen Beanlagung dieses Jünglings kann kein Zweifel mehr sein, und zwar erblicke ich das sicherste Anzeichen derselben nicht sowohl in der verblüffenden technischen Fertigkeit und kontrapunktischen Sicherheit als vielmehr in dem Umstande, daß das Orchester Korngolds schon einen eigenen Klang besitzt und seine ganze Musik trotz begreiflicher Anklänge doch bereits eine selbständige Eigenart verrät. Allerdings — und dies macht mich einigermaßen bedenklich — jung klingt diese Musik nicht. Weder aus dem „Motiv des fröhlichen Herzens" noch aus dem ganzen sonstigen Inhalt des Werkes wird man auf einen Komponisten von 14 Jahren (so alt war Korngold, als er die Sinfonietta schrieb) schließen; es klingt alles so reif, so über seine Jahre alt, daß man die Sorge nicht los wird, diese reiche Begabung könne rasch altern und welken, ohne je in voller Jugendpracht geblüht zu haben. Hermann Kutzschbach nahm sich des Werkes mit hingebender, nachhelfender Neigung an und verhalf ihm zu einem freundlichen, wenn auch nicht durchgreifenden Erfolg. Um so herzlicher war die Aufnahme, die man der D-dur Symphonie von Brahms bereitete. Kutzschbach vollbrachte mit ihrer unübertrefflichen Wiedergabe eine wahre Meistertat, die bei den Hörern große Begeisterung auslöste. — Der Mozart-Verein bereitete in seiner ersten Musikaufführung allen Kennern eine besondere Freude durch Mozarts wundervolle Konzertante Symphonie für Sologeige, Solobratsche und Orchester, wobei die Einzelinstrumente von E. Schiemann und Gertrud Matthaes sauber und verständnisvoll gespielt wurden. Die Sängerin Johanna Kiß bestach durch den schönen Klang ihrer Altstimme, die leider infolge unfreier Tonbildung recht klein erscheint. Mit der Ausführung der Militärsymphonie von Haydn gab das Vereinsorchester unter Max von Hakens Führung einen neuen Beweis seiner Leistungsfähigkeit. — Im 2. Philharmonischen Konzert ersang sich Heinrich Knote dank seiner noch immer glänzenden, kraftvollen Höhe den üblichen Heldentenor-Erfolg, während die Cellistin Eugenie Stoltz mit d'Albert's wenig wertvollem Cellokonzert C-dur kaum zu fesseln vermochte, da Technik und Ton bei ihr nur für kleinere Aufgaben ausreichen. — Eine Gedächtnisfeier für ihren verewigten Führer veranstalteten die Mitglieder des Petri-Quartetts unter Heranziehung von Willy Heß; der Tonkünstlerverein gedachte in eindrucksvoller Feier seines Ehrenvorsitzenden Ernst von Schuch. — Franz Wagner befestigte mit einem eigenen Abend seinen Ruf als technisch hervorragender Klavierspieler von blühend schönem Anschlag und einer Virtuosität des Vortrags, die durch guten Geschmack und musikalisches Empfinden vor Übertreibungen bewahrt wird. In Emil Telmanyi stellte sich ein junger Geiger von ansehnlichem Können vor, dessen Zukunft hoffnungsreich erscheint.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Im Zeichen des Krieges steht auch unser Konzertleben und der Zeitstimmung entsprechend erscheint es „gedämpft". Die Stadt und die Konzertgesellschaft veranstalten in diesem Winter acht Konzerte, und zwar vier Chorkonzerte und vier volkstümliche Symphoniekonzerte als Beethoven-Abende. Der Reingewinn dieser Veranstaltungen dient der Kriegswohlfahrtspflege. Das erste Konzert gestaltete sich zu einer ernsten, eindrucksvollen vaterländischen Feier. Durch Ewald Flockenhaus mit einem Bachschen Orgelvorspiel eröffnet, folgte ein von Walter Bloem eigens für diesen Abend verfaßter, gehaltvoller Vorspruch, für den Hans Haym als sein Sprecher den rechten, warmen Ton fand. Umrahmt wurde die Feier durch den Choralchor: „Aus tiefer Not" und Chöre aus der Kantate: „Ein' feste Burg ist unser Gott" von Bach, bei denen, wie bei Brahms' „Nänie", sich unter Hans Hayms Leitung der Elberfelder Gesangverein, der Elberfelder Lehrer-Gesangverein, das städtische Orchester und der Knabenchor der Oberrealschule-Süd (Gesanglehrer Ferdinand Schemensky) zu eindringlichster Gesamtwirkung vereinigten. Eine zündende Ansprache des Direktors Prof. Ad. Hübler und das „Altniederländische Dankgebet" beschloß den Abend. — Die Spielfolge des 1. Beethoven-Abends des Städtischen Orchesters enthielt die „Egmont"-Ouvertüre und die Eroica, die unter Hans Haym in ihrer ganzen Größe wirkte. Emil Schennich trug das G-dur Klavierkonzert vor. Sein Spiel, das durch zu viel Gesten gestört wurde, zeichnete sich durch Klarheit und Feinsinnigkeit aus, wenn es auch die erforderliche Kraft vermissen ließ.

Ferdinand Schemensky

ESSEN: Unser Konzertleben entwickelt sich, vom Kriege nur wenig berührt, fast ganz im gewohnten Geleise. Der Musikverein hielt in seinem 1. Konzert auch an den ursprünglich gewählten Brahmsschen Werken fest, aber weder das knorrige d-moll Konzert für Klavier, von Elly Ney rassig gespielt, noch die e-moll Symphonie wollten recht in die Stimmung passen. Im 2. Konzert hörten wir eine äußerst fein polierte Wiedergabe des Brahmsschen „Schicksalsliedes", Schuberts C-dur Symphonie — ein Labsal! — und Beethovens Violinkonzert in freundlicher Wiedergabe durch Eddy Braun. Haydns „Schöpfung" in entzückender Aufführung unter Abendroth, der für solche Dinge eine besonders glückliche Hand hat, sah nur frohe und dankbare Gesichter. — Die Symphoniekonzerte unter Abendroth gehen ihren Gang, ohne bisher etwas Besonderes zu bringen. — Der Evangelische Kirchenchor der Altstadt feierte den Bußtag mit Stücken aus dem Deutschen Requiem von Brahms und der Deutschen Messe von Taubmann, während der Synagogen-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chor sich in dem idealschönen Raum des neuen Tempels vernehmen ließ. In den Kirchen wird jetzt überhaupt viel und gut musiziert; das Publikum strömt in Scharen dorthin, geht aber jeder problematischen Musik aus dem Wege, die es im Konzertsaal finden könnte. Davon hat es in Friedenszeiten mehr genießen müssen, als ihm lieb war. Max Hehemann

GENF: Die kriegerischen Ereignisse hatten unser musikalisches Leben zu Anfang der Saison vollkommen gelähmt. Das Theater ist nicht geöffnet worden, und die Wiederaufnahme der Symphoniekonzerte war in Frage gestellt. Unsere Orchestermusiker befanden sich somit in der schlimmsten Lage. Das Syndikat faßte zuletzt den Entschluß, die Konzerte auf eigene Gefahr zu unternehmen, nachdem ihnen das Theater unentgeltlich zur Verfügung gestellt worden war und verschiedene Künstler ihre Mitwirkung versprochen hatten. So fand denn am 28. November das 1. Symphoniekonzert statt, in dem der Genfer Komponist Ernst Bloch den Taktstock führte. Nina Jaques-Dalcroze war die Solistin. Auf dem Programm standen die zweite Symphonie von Borodin, „L'Après-midi d'un faune" von Debussy, Stücke von Monsigny und Rameau und zum Schluß Beethovens „Leonoren"-Ouvertüre. Die Sängerin bot zwei Mozartsche Arien aus „Figaros Hochzeit" und eine aus der „Damnation de Faust" von Berlioz. — Andere Konzerte standen ausschließlich im Dienste der Wohltätigkeit. Theo Ysaye, der sich von Brüssel hierher gewandt hat, gab mit hier weilenden belgischen Künstlern einen Abend, der den Belgiern Jongen, Lekeu und César Franck gewidmet war. Doret leitete ein Orchesterkonzert, dem Froelich de la Cruz (Arie aus dem „Alexanderfest" von Händel) und der Pianist Ernst Schelling (Es-dur Konzert von Beethoven) ihre Mitwirkung geliehen hatten. Die Wohltätigkeitskonzerte hatten ein zahlreiches Publikum, das auch den Symphoniekonzerten zu wünschen wäre. O. Schulz

GRAZ: Die Grazer Konzertsaison begann der Umstände halber etwas verspätet (Anfang November) mit dem 1. Symphoniekonzert des Opernorchesters unter Oskar C. Posa. Der Abend brachte in stilreiner Wiedergabe die „Eroica" von Beethoven, die „Zweite" von Brahms, wobei besonders das Allegretto meisterhaft geriet, und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß, welches Werk besonders durch die prächtige Farbigkeit, mit der es gespielt wurde, Beifall fand. Der Saal war gänzlich ausverkauft. — Die Geiger Adolf Busch, Nora Duesberg und Willy Burmester fanden mit bekannten Programmen sehr viel Anerkennung, letzterer stürmische Huldigungen und einen ausverkauften Saal. — Die Pianisten Rudolf Müller und Anny Stankiewicz-Mogila haben durch auffallend korrekte Technik gefesselt, die Dame, eine Schülerin Leschetizkys, die zum erstenmal in Graz an die Öffentlichkeit trat, auch durch feinsinnige und selbständige Auffassung verschiedener Klavierdichtungen Chopin's.
Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Auf dem Konzertgebiet ist hier bis jetzt tote Saison. Außer dem Zaubergeiger Willy Burmester, der immer wieder dieselben Stücke mit derselben technischen Meisterschaft und demselben rauschenden Erfolge wie früher spielte. Die Einförmigkeit seines Repertoires wollen wir ihm diesmal zugute halten, da er für den Vaterländischen Frauenverein viel Gold und Silber zusammengeigte. — Einen schönen künstlerischen Erfolg hatte an seinem Liederabende der immer mehr zu einem großen Gesangskünstler heranreifende Baritonist Erich Augspach, dessen lyrische Liedvorträge zum Teil schon den Stempel der Vollendung an sich tragen. — Das Stadttheater-Orchester veranstaltete unter H. H. Wetzlers Leitung ein Symphoniekonzert, in dem Beethovens „Eroica" mit feinem Stilgefühl seitens des Dirigenten herausgearbeitet wurde. Dem durch die Kriegsorder verminderten Orchester muß man mildernde Umstände zubilligen für manches, was nicht nach Wunsch geriet. Walter Soomer, in feldgrauer Uniform, sang mit größtem Erfolge Balladen von Loewe, Plüddemann und von Fritz Kauffmann, die lebhaftes Interesse erweckten und von dem Magdeburger Tonsetzer noch manches schöne Werk erhoffen lassen. Martin Frey

HANNOVER: Konzerte gab es genug bei uns, und zwar bis auf wenige Ausnahmen für wohltätige Zwecke. Die Not des Krieges hat die Herzen weich gemacht, und so kommt es, daß sogar alt eingeführte musikalische Unternehmungen ihre Überschüsse für das Rote Kreuz oder die Kriegsfürsorge usw. abführen. In größtem Rahmen vollzog sich Ende Oktober ein derartiges „Vaterländisches Konzert" in dem gewaltigen Kuppelsaale unserer Stadthalle. Der „Verband niedersächsischer Männergesangvereine" bildete mit 750 Sängern einen sich wuchtig und in klanglicher Pracht auslegenden Gesangskörper, während Eva Plaschke-von der Osten, Friedrich Plaschke und Heinrich Hensel in Einzelgesängen ihrem Rufe Ehre machten. Daß die zahlreichen Männergesangvereine unserer Stadt, jeder für sich, Aufführungen veranstalteten, durch die sie für ihre im Felde stehenden Mitglieder oder deren Angehörige eintraten, und daß die Rekruten- und Ausbildungsdepots Konzerte zum Besten der in der Front kämpfenden Regimenter in die Wege leiteten, wozu die hiesigen Kunstkräfte willig beisteuerten, sei als Zeichen rührenden Opfermutes, der alle Schichten unseres Volkes durchdringt, nebenbei bemerkt. Von ähnlichen Absichten hatten sich einige unserer Tageszeitungen leiten lassen, die Hermann Gura und Franz Steiner je zu einem Gesangsabend einluden. Auch die hiesigen „Wandervögel" wollten in dem edlen Wettbewerb nicht fehlen und hatten den beliebten Sänger zur Laute, Robert Kothe, herbeigeholt. — Von höherer künstlerischer Warte wollen einige Konzerte beurteilt werden, zu denen ich mich jetzt wende. Eine sinnige Wahl hatte die Hannoversche Musikakademie getroffen, indem sie am Bußtage das „Deutsche Requiem" von Brahms aufführte. Es war eine in allen Teilen stilvolle, tiefe Eindrücke auslösende Darbietung, der J. Frischen als ein mit allen Mitteln der chorischen Technik und des Orchesters vertrauter Dirigent vorstand und zu der das Königliche Orchester, Lilly Walleni und Albert Fischer ihre wertvolle Beihilfe geliehen hatten. Im 2. Abonnementskonzerte der Königlichen Kapelle, das in die Mitte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

November fiel, wirkte der auch hierorts nach Verdienst geschätzte Pianist Richard Singer mit, der Liszts A-dur Konzert und dessen Ungarische Phantasie spielte. Das Königliche Orchester unter Karl Gilles bewährter Führung hatte nur bekannte Werke, so Beethovens Zweite Symphonie und R. Wagners Siegfried-Idyll, der Vortragsfolge einverleibt, deren reife Auslegung allgemein gewürdigt wurde. Endlich griff noch Prof. H. Lutter mit mehreren Veranstaltungen ernste künstlerische Ziele auf. Außer einem mit Karl Klingler verwirklichten stilvollen Beethoven-Abend, dem ersten von den dreien, in denen sämtliche Sonaten des Meisters für Klavier und Violine zur Aufführung kommen sollen, haben zwei der sogenannten Lutter-Konzerte reiche künstlerische Ausbeute geliefert. Bei dem ersten hatte sich H. Lutter der Mitwirkung des Böhmischen Streichquartetts und Emmi Leisners von der Berliner Hofoper, bei dem zweiten der Sängerin Jeannette Grumbacher de Jong aus Berlin und Prof. Heinrich Grünfelds versichert.

Albert Hartmann

HEIDELBERG: Der Bach-Verein (Leiter: Philipp Wolfrum) hat für das laufende Vereinsjahr den Zeitverhältnissen entsprechend nur sechs Konzerte angesetzt, deren erstes außer der Eroica und dem Violinkonzert von Beethoven eine Uraufführung brachte, nämlich die von Wolfrums „Kriegerischer Marschmusik 1914", einem aus charakteristischen Motiven unter Zuhilfenahme aller modernen Instrumentationsmittel kunstvoll aufgebauten Werk. Fremdartige Weisen versinnlichen den Ansturm der feindlichen Heere; jenen gegenüber ringt sich überzeugend das deutsche Thema in einer glänzenden Steigerung mächtig durch und leitet über in den volkstümlichen Schlußgesang „An den Kaiser", an dessen Ausführung sich das Publikum wirkungsvoll beteiligte. Philipp Wolfrum erzielte mit seiner Tonschöpfung, die in ihrer Eigenart auch anderweitig Anklang finden wird, einen Treffer ins Schwarze. Im Violinkonzert, das Fritz Stein-Jena leitete, erwies sich Irma Seydel als vornehm empfindende, technisch zuverlässige Geigerin. — Das 1. Kammermusikkonzert von Otto Seelig vermittelte unter Mitwirkung des Rosé-Quartetts Haydns Kaiserquartett, ferner Beethovens op. 135 und zur Erinnerung an den 50. Geburtstag des Komponisten die Es-dur Sonate op. 18 von R. Strauß. — Otto Voß und Fritz Hirt eröffneten ihre Abende mit zwei Sonaten von Händel (No. 4, D-dur) und Brahms (op. 100, A-dur) und der Phantasie op. 159 von Franz Schubert. — In mehreren Orgelkonzerten ließ Philipp Wolfrum J. S. Bach und andere Heroen erfolgreich zu Wort kommen.

K. A. Krauß

KOPENHAGEN: Das Konzertleben regt sich wieder. Die Konzertgeber sind nicht mehr wie zum Anfang der Saison ganz mutlos. Das Publikum zeigt wieder Bedürfnis nach den Genüssen des Konzertsaals. So sind neben mehreren kleinen Veranstaltungen die größeren Konzerte der Vereine zu notieren. Der Cäciliaverein hat zum Gedächtnis Glucks „Armide" aufgeführt — im Konzertsaal ein etwas verfängliches Unternehmen. Der Dänische Konzertverein hatte wieder einheimische Neuheiten auf dem Programm: eine neue Symphonie vom jugendlichen R. Langgaard, ein gewandtes, aber weitläufiges Werk nach vielen Mustern (u. a. mit einem Sopransolo à la Mahler!), eine symphonische Dichtung von Debois, Organisten der hiesigen reformierten Kirche, die Talent zeigte, was auch bei einer Ouvertüre von E. Henrichsen der Fall war. — Im Musikverein wurde nach einer kuzen Verbeugung vor Gluck („Iphigenia"-Ouvertüre) Gade's selten gehörte Siebente Symphonie und Dvořák's Violinkonzert gespielt, mit Bravour von Gunna Breuning vorgetragen, die auch im Palaiskonzert sich an Beethovens Konzert wagte, und zwar mit Glück. — Das Violinkonzert von Mitwitzsky, dem jugendlichen polnischen (?) Geiger, von ihm selbst ausgeführt, scheint wenig bedeutungsvoll. Am selben Abend spielte A. Stoffregen brillant C. Franck und Liszt mit Orchester. — Frau Ch. Cahier, die uns trotz der Unglückszeiten wieder besuchte, erntete viel Beifall und einen vollen Saal.

William Behrend

SCHWERIN i. M.: Es war zu Anfang November 1913, als eine tiefergreifende Trauerfeier für den verstorbenen Generalintendanten Freiherrn von Ledebur im Großherzoglichen Hoftheater stattfand. Erst ein Jahr ist seitdem verflossen, und wiederum ist die Schweriner Hofbühne führerlos. Im fernen Park von Carlepont wurde Alfred Schmieden, der hochbefähigte, auf dem Felde der Ehre gefallene Nachfolger Ledeburs, zur letzten Ruhe bestattet. Am 13. November sangen seine Schweriner Sänger auch ihm den Grabgesang. Es war im Konzertsaal des Großherzoglichen Hoftheaters ein Konzert veranstaltet, das durch seinen Kunstwert sich imposant über alle musikalischen Veranstaltungen erhob, die wir hier in der Kriegszeit erleben mußten. Mit der Beethovenschen „Egmont"-Ouvertüre leitete die vom Hofkapellmeister Arthur Meißner glänzend dirigierte Hofkapelle das Konzert stimmungsvoll ein, dann trug Oberregisseur Felsing packend und wirkungsstark drei Dichtungen vor, darunter Ernst Lissauers „Haßgesang an England". Mozarts innig-zartes „Ave verum corpus" leitete hinüber zu Herbert Eulenbergs ergreifender Totenklage „Für die Gefallenen", der die Kammersängerin Paula Ucko „Ihr habt nun Traurigkeit" aus dem Deutschen Requiem von Brahms anreihte. Als auswärtigen Solisten hatte man den hervorragenden Geiger Havemann aus Leipzig gewonnen. Von Schweriner Künstlern sangen die Herren Gröbke, Kruse und Mohwinkel, sowie die Damen Ucko und Schott das Gebet und das Finale aus Wagners „Lohengrin" sehr eindrucksvoll. Dann folgte die Altistin Frieda Schreiber, deren empfindungsreiche Vortragsart in der Arie des Adriano brillant in Erscheinung trat. Das Terzett aus der Oper „Tell" von Rossini und der wuchtige Wagnersche Kaisermarsch vervollständigten das Programm. — Für Oper und Schauspiel werden sich in diesem Winter die Pforten des Schweriner Hoftheaters wohl kaum öffnen, da allein 33 Künstler und Beamte im Felde stehen. Wie es heißt, will Direktor Fuchs-Lübeck mit seinem dortigen Ensemble hier einzelne Opernaufführungen veranstalten.

Paul Fr. Evers

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster-Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Lorenzo da Firenze

## Ballata: „Come insù 'l fonte fu preso Narcisso“ (Boccaccio)

(ca. 1350)

Herausgegeben von
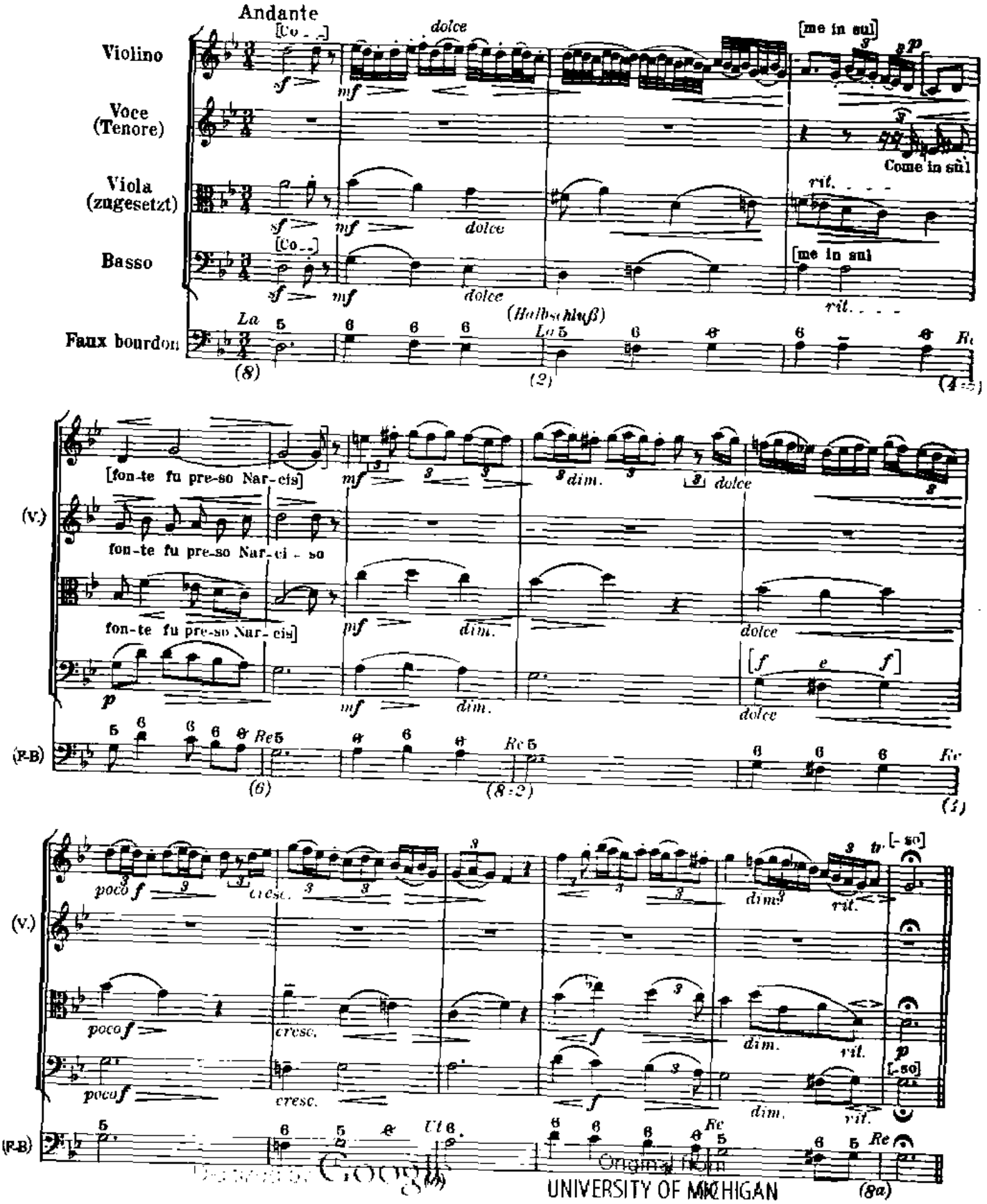
## Hugo Riemann
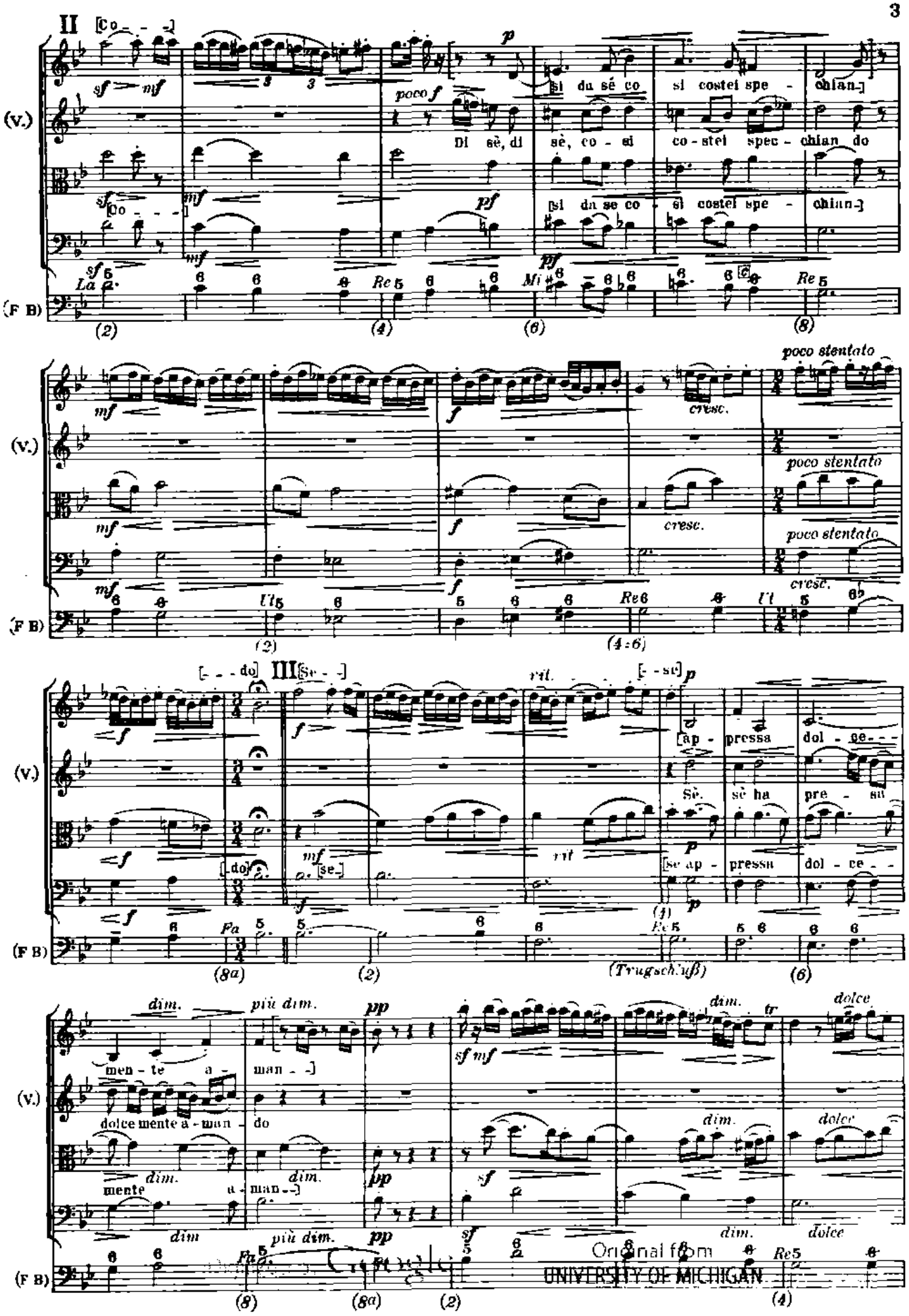
Alle Rechte vorbehalten
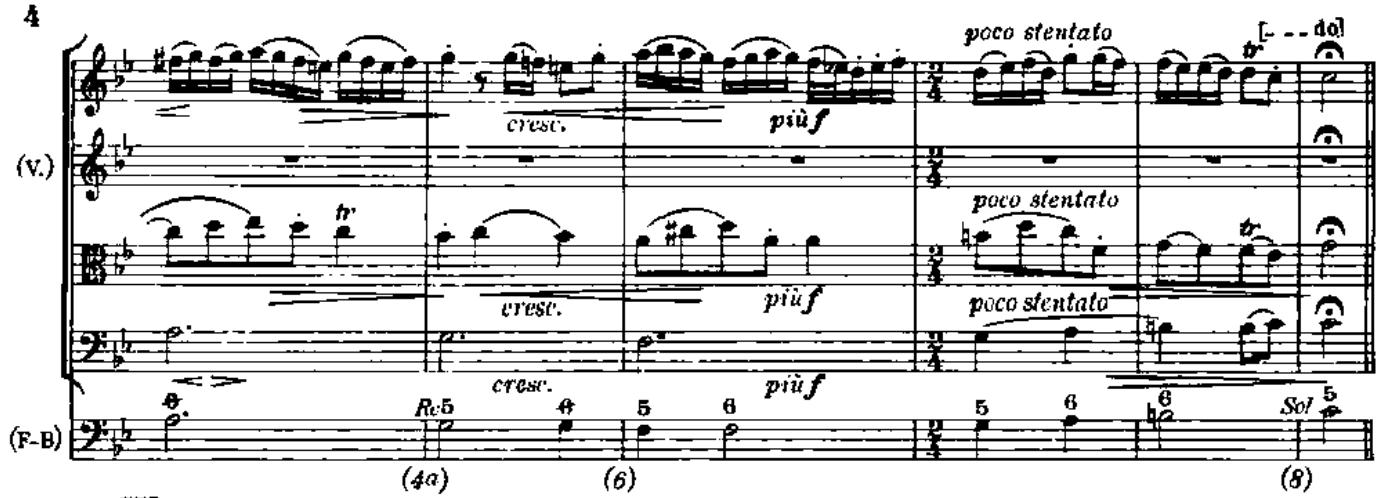



XIV 7
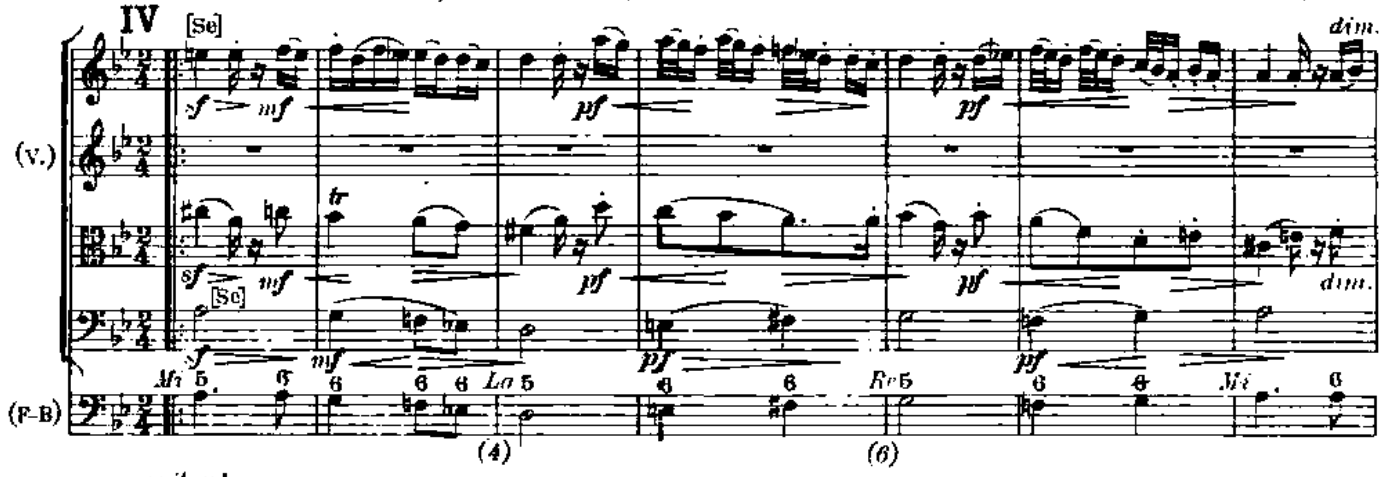
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
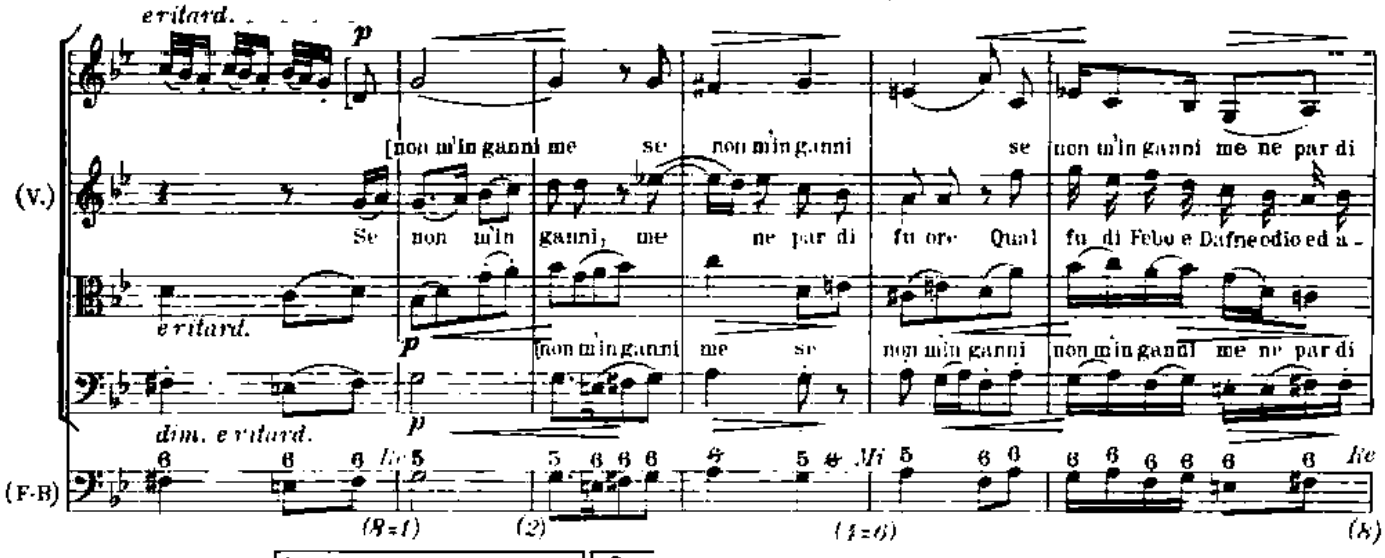

Andante
Violino
Voce (Tenore)
Viola (zugesetzt)
Basso
Faux bourdon
[Co - ]
dolce
[me in sul]
Come in sul
rit.
[me in sul
(Halbschluß)
(8)
(2)
[fon-te fu pre-so Nar-cis]
fon-te fu pre-so Nar-ci - so
fon-te fu pre-so Nar- cis]
dim.
(6)
(8:2)
(V.)
(P-B)
poco f
cresc.
[- so]
(8a)



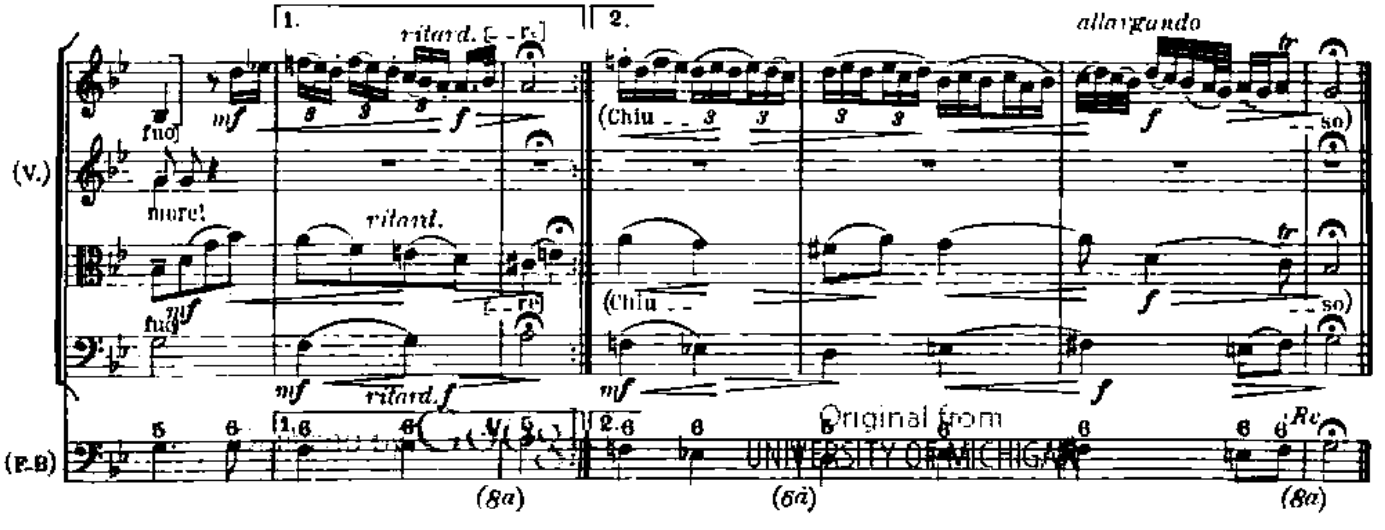

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN










Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 8 · ZWEITES JANUAR-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Erfahrung von der siegenden Macht des sittlichen Gesetzes ist ein so hohes, so wesentliches Gut, daß wir sogar versucht werden, uns mit dem Übel auszusöhnen, dem wir es zu verdanken haben.

Schiller

## INHALT DES 2. JANUAR-HEFTES


BRUNO WEIGL: Die alterierten Akkorde

EUGEN KRETZER: Schuberts „Rosamunde". Auch eine „verlorene Handschrift" (Schluß)

EDGAR ISTEL: Bernhard Stavenhagen †

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Hermann Wetzel, Emil Thilo, Wilhelm Altmann, Albert Leitzmann

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Hamburg, Karlsruhe, Königsberg, Leipzig, Wien, Zürich

MUSIKBEILAGE: Franz Schubert: Zwischenaktsmusik und Hirtenmelodieen aus „Rosamunde"

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN


### Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK


Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE ALTERIERTEN AKKORDE

VON BRUNO WEIGL IN BRÜNN

Die Hilflosigkeit, mit der selbst die neuesten und besten Theoriebücher der Lehre von den alterierten Akkorden gegenüberstehen, veranlaßt mich, zu versuchen, in dieses dunkelste Kapitel jeder Harmonielehre jene Klarheit zu bringen, deren es bedarf, um eine einwandfreie Analyse neuzeitlicher, sich fast in jedem Takte alterierter Akkordverbindungen bedienender Tonschöpfungen zu ermöglichen. Allerdings kann ich mich in meinen Darstellungen nicht an den Laien oder an Musiker wenden, die, wie beispielsweise R. Stöhr, in bequemem Rückblick auf Marx, Richter und Jadassohn in jedem übermäßigen oder neapolitanischen Dreiklang (von denen wir den ersteren als leitereigen auf der VI. Molldur-[1]) und III. Mollstufe, den letzteren als leitereigen auf der II. Molldur- und II. Mollstufe kennen), alterierte Akkordbildungen zu erkennen glauben, sondern kann bloß zu jenen sprechen, die mit dem Wesen des modernen Stiles vertraut sind und bei denen ich vieles von dem als bekannt voraussetzen darf, was sich als Resultat von der Beschäftigung mit den ausgezeichnetesten zeitgenössischen theoretischen Schriften, wie beispielsweise mit jenen von Ziehn, Degner, Schönberg, Louis-Thuille, Capellen u. a. m. unmittelbar ergibt.

Die nun folgende Abhandlung basiert zum Teil auf diesbezüglichen Arbeiten von B. Ziehn und Louis-Thuille. Bernhard Ziehn, der als der gründlichste und scharfsinnigste Theoretiker nach Rameau angesehen werden kann, behandelt die hier einschlägige Lehre zwar gründlich, geht aber von überaus komplizierten, zum Teil mangelhaft begründeten Voraussetzungen aus, die nichts mit der musikalischen Praxis zu tun haben; auch ist er in allen theoretischen Schriften stets mehr der Gelehrte als der Pädagoge, so daß seine Theorien wohl als befruchtend für einen bereits vollkommen durchgebildeten, nicht aber auch als lediglich zu Studienzwecken tauglich für einen angehenden Musiker erkannt werden müssen. Louis-Thuille hingegen fußen in ihrer vortrefflichen Harmonielehre auf ganz richtigen Voraussetzungen, begnügen sich aber, ohne die Konsequenzen derselben vollkommen auszunützen, nur leider mit halber Arbeit und gehen einer genauen Systemisierung sowie den umfassenden Auflösungsproblemen alterierter Klänge vorsichtig aus dem Wege. — Gestützt auf die positiven Ergebnisse beider Werke will ich einen klaren Ausbau der Lehre über die alterierten Klänge zu entwickeln versuchen, wobei ich mich natürlich hier mit Rück-

[1]) Über das Molldursystem, das eine Durtonreihe mit halbtonig erniedrigter VI. Stufe vorstellt, siehe Louis-Thuille's Harmonielehre § 35. (I. Auflage.)



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sicht auf den gedrängten Raum nur auf Umrisse beschränken und für detaillierte Ausführungen Interessierte auf von mir geplante Spezialarbeiten verweisen muß.

Unter alterierten Akkorden sind Zusammenklänge zu verstehen, die keiner Dur-, Molldur- oder Molltonreihe in leitereigener Eigenschaft angehören; sie lassen sich aber auf leitereigene Bildungen zurückführen, aus denen sie durch chromatische Veränderung eines oder zweier Akkordtöne entstanden sind. — Chromatische Veränderungen können entweder durch Hoch- oder Tiefalterierung hervorgerufen werden; sie danken ihren Ursprung dem Bedürfnis nach auf- oder abwärtsstrebenden Leittönen, denen die Aufgabe zufällt, zu irgendeiner „tonal wichtigen Stufe der Skala auch da mit dem kleinsten der in unserer Musik gebräuchlichen Schritte, dem Halbtonschritt, gelangen zu können, wo die Tonleiter ursprünglich einen Ganztonschritt darbietet". (Ausführliches darüber siehe in Louis-Thuilles Harmonielehre § 46.) Auf den gleichen Ursprung ist beispielsweise die Erhöhung des VII. Molltones zurückzuführen, die aus dem Grunde vorgenommen wird, um, analog wie in Dur, einen Leittonschritt zum Grundton des Tonika-Dreiklanges herbeizuführen. — Stufen, bei denen sich in der musikalischen Praxis das Bedürfnis nach einer Einleitung durch einen vorangehenden Leit- oder Strebeton geltend gemacht hat, sind, neben dem vorerwähnten Tonikagrundton auch die Tonikaterz und der Grundton der Dominante geworden. Beide Tonreihenbestandteile pflegte man bereits seit fast zwei Jahrhunderten je nach Maßgabe in Dur durch die hochalterierte II. Stufe bzw. in Dur oder Moll durch die hochalterierte IV. Stufe einzuführen. Die Hochalterierung der II. und IV. Stufe involvierte allmählich den umgekehrten Vorgang der Tiefalterierung beider Stufen, um einerseits in Dur und Moll einen abwärtsstrebenden Leitton in den Tonikagrundton bzw. in Moll einen solchen in die Tonikaterz zu erhalten. Schließlich entsprang aus dem Suchen nach neuen Klangcharakteren in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts die Manier der gleichzeitigen Hoch- oder Tiefalterierung beider Tonstufen in einem Akkordgebilde, derzufolge in Dur zwei nach aufwärts strebende Leittöne in die Tonikaterz und in die Tonikaquint oder in Moll zwei nach abwärts strebende Leittöne in den Tonikagrundton und in die Tonikaterz auftraten.

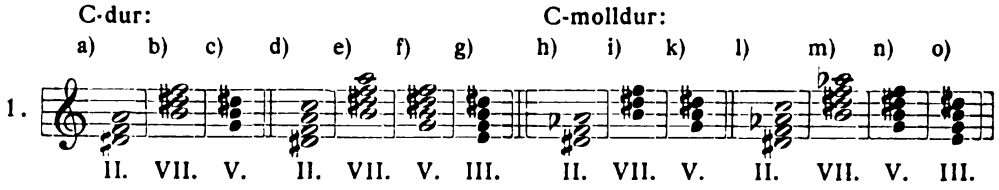
Das Ergebnis dieser der musikalischen Praxis unmittelbar entnommenen Vorgänge läßt sich nun dahin zusammenfassen, daß 1). für eine Alteration in der Richtung nach oben oder unten stets nur die II. oder IV. Stufe einer Tonreihe in Betracht kommen, und daß 2.) die Hoch- oder Tiefalterierung dieser beiden Stufen in einen Akkord entweder separat oder zu gleicher Zeit vorgenommen werden kann. In der hier nachstehenden

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

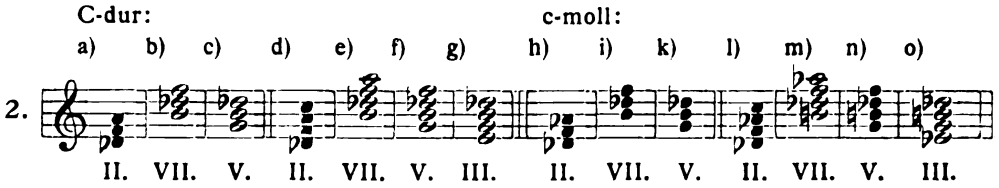
theoretischen Ableitung soll der innige Zusammenhang zwischen der Praxis und Theorie seine Bestätigung finden.[1])

Zusammenstellung des Akkordmaterials, das entsteht:

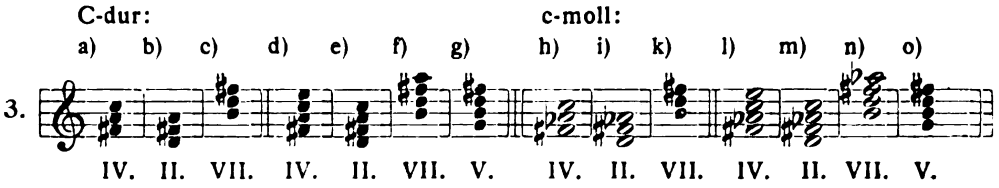
1. Durch Hochalterierung der II. Stufe in C-dur und C-molldur:[2])



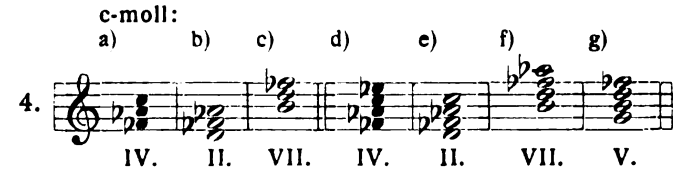

2. Durch Tiefalterierung der II. Stufe in C-dur und c-moll bzw. C-molldur:




3. Durch Hochalterierung der IV. Stufe in C-dur und in c-moll bzw. C-molldur:




4. Durch Tiefalterierung der IV. Stufe in c-moll:

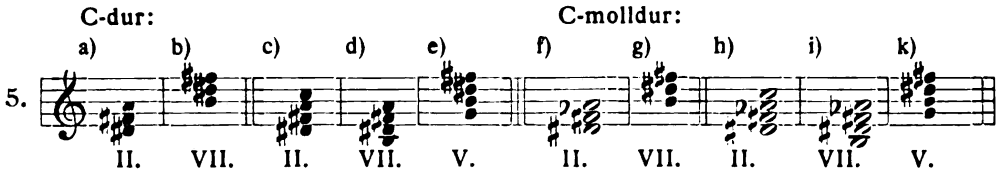



[1]) Um nicht allzu weitschweifig zu werden, sollen an dieser Stelle bloß alterierte Drei- und Vierklänge berücksichtigt werden, um so mehr als es niemandem schwerfallen dürfte, die von mir darzulegenden theoretischen Resultate selbst in analoger Weise auf Fünf- oder Mehrklänge auszudehnen.
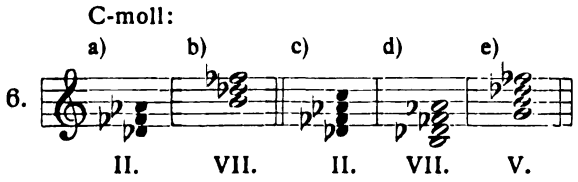
[2]) Die Vorbedingungen für eine Hochalterierung der II. Stufe sind nur in Dur und Molldur vorhanden, während in Moll eine derartige Alterierung der bereits von Natur aus vorhandenen halbtonigen Fortschreitung von der II. zur III. Stufe untunlich ist. Von ähnlichen Erwägungen hat man sich auch bei der Tiefalterierung der II. Stufe und bei den Alterierungen der IV. bzw. beider Stufen zugleich leiten zu lassen. Das bezügliche Akkordmaterial wird aufgefunden, je nachdem man den alterierten Ton als Grundton, Terz oder Quint eines leitereigenen Dreiklanges oder als Grundton, Terz, Quint oder Sept eines leitereigenen Vierklanges auffaßt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

5. Durch gleichzeitige Hochalterierung der II. und IV. Stufe in C-dur und C-molldur:




6. Durch gleichzeitige Tiefalterierung der II. und IV. Stufe in c-moll:




ad 1. Bezüglich der Dreiklänge: Die Dreiklänge auf der VII. und V. Stufe in Dur (1. b, c) und in Molldur (1. i, k) sind einander gleich. Der Dreiklang auf der V. Stufe in Dur und Molldur (1. c, k) ist bereits als leitereigener übermäßiger Dreiklang auf der VI. Stufe von H-molldur oder auf der III. Stufe von e-moll bekannt und tritt in C-dur häufig als einleitender Dreiklang sowohl für den Dreiklang der Tonika als auch für jenen der III. Stufe auf. Als Neubildungen verbleiben die beiden Dreiklänge auf der II. Stufe in Dur und Molldur (1. a, h) und der Dreiklang auf der VII. Stufe in Dur (1. b).

Bezüglich der Vierklänge: Der Dreiklang der III. Stufe in Dur bzw. der mit ihm identische in Molldur ist leitereigen in e-moll und wird wegen der ihn als einen Vorhaltsakkord erscheinen lassenden übermäßigen Sext als Vierklangsbildung für die musikalische Praxis abgelehnt. Läßt man nun den, dem Vierklang unter 1. g gleichenden Vierklang unter 1. o unberücksichtigt, so verbleiben als Neubildungen die Vierklänge auf II., V. und VII. Stufe in Dur (1. d, e, f) und jene auf der II. und VII. Stufe in Molldur (1. l, m).

ad 2. Bezüglich der Dreiklänge: Die Dreiklänge auf der VII. und V. Stufe in Dur (2. b, c) sind mit jenen auf den gleichen Stufen in Moll (2. i, k) identisch. Der Dreiklang auf der II. Stufe in Dur (2. a) ist bereits als ein auf der VI. Stufe in F-molldur oder auf der III. Stufe in b-moll leitereigener übermäßiger Dreiklang, jener auf der II. Stufe in Moll (2. h) als neapolitanischer Dreiklang bekannt. Als Neubildungen verbleiben die Dreiklänge auf der VII. und V. Stufe in Dur (2. b, c).

Bezüglich der Vierklänge: Die Vierklänge auf der V. Stufe in Dur und Moll (2. f, n) sind einander gleich. Als bekannt vorausgesetzt werden die Vierklänge auf der II. Stufe in Dur und Moll, und zwar der erstere

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(2. d) als leitereigener Vierklang auf der VI. Stufe in F-molldur, oder auf der III. Stufe in b-moll, der zweite (2. l) als eine vom neapolitanischen Dreiklang abgeleitete nach c-moll oder C-molldur zuständige Vierklangsbildung. Als Neubildungen verbleiben die Vierklänge auf der VII., V. und III. Stufe in Dur (2. e, f, g) und jene auf der VII. und III. Stufe in Moll (2. m, o).

ad 3. Bezüglich der Dreiklänge: Die Dreiklänge der IV., II. und VII. Stufe in Dur (3. a, b, c) und der Dreiklang der VII. Stufe in Moll (3. k) sind sämtlich in G-dur leitereigen. Als Neubildungen verbleiben die Dreiklänge der IV. und II. Stufe in Moll bzw. in Molldur (3. h, i).

Bezüglich der Vierklänge: Für die Vierklänge der IV., II., VII. und V. Stufe in Dur (3. d, e, f, g) ebenso wie für den, mit dem Vierklang auf der gleichen Durstufe identischen Vierklang auf der V. Stufe in Moll (3. o) gilt dasselbe wie das unmittelbar vorher über die diesbezüglichen Dreiklänge Gesagte. Als Neubildungen verbleiben die Vierklänge der IV., II. und VII. Stufe in Moll bzw. in Molldur (3. l, m, n).

ad 4. Bezüglich der Dreiklänge: Der Dreiklang der IV. Stufe in Moll (4. a) ist als ein in As-molldur oder in des-moll leitereigener übermäßiger Dreiklang der VI. bzw. der III. Stufe bekannt. Als Neubildungen verbleiben die beiden Dreiklänge der II. und VII. Stufe in Moll (4. b, c).

Bezüglich der Vierklänge: Der Vierklang auf der IV. Stufe in Moll (4. d) ist als leitereigener Vierklang auf der VI. Stufe in As-Molldur oder auf der III. Stufe in des-moll bekannt. Als Neubildungen verbleiben die Vierklänge auf der II., VII. oder V. Stufe in Moll (4. e, f, g).

ad 5. Bezüglich der Dreiklänge: Da die Dreiklänge der II. und VII. Stufe in Dur (5. a, b) und der Dreiklang auf der VII. Stufe in Molldur (5. g) als leitereigen in e-moll erkannt werden müssen, verbleibt als Neubildung der Dreiklang auf der II. Stufe in Molldur (5. f).

Bezüglich der Vierklänge: Für die Vierklänge auf der II., VII. und V. Stufe in Dur (5. c, d, e) und den Vierklang auf der V. Stufe in Molldur (5. k) gilt das gleiche wie für die unmittelbar vorangegangenen Dreiklänge. Als Neubildungen verbleiben die Vierklänge der II. und VII. Stufe in Molldur (5. h, i).

ad 6. Bezüglich der Dreiklänge: Der Dreiklang auf der II. Stufe in Moll (6. a) kann als leitereigen in zwei Moll- oder vier Dur- bzw. Molldurtonarten angesehen werden, weshalb als Neubildung der Dreiklang der VII. Stufe in Moll (6. b) verbleibt.

Bezüglich der Vierklänge: Der Vierklang auf der II. Stufe in Moll (6. c) ist ein in des-moll auf der I. Stufe leitereigener Vierklang, so daß als Neubildungen die Vierklänge auf der VII. und V. Stufe in Moll (6. d, e) verbleiben.

Aus dieser nichts weniger als interessanten, aber immerhin für die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Folge unbedingt notwendigen Betrachtung geht unmittelbar hervor, daß die durch die Alteration der II. und IV. Stufe erzielten Drei- und Vierklänge in zwei Gruppen zerfallen, wie sie auch im Notenbild durch Anwendung voller oder leerer Notenköpfe voneinander unterschieden wurden. Die Gruppe I umfaßt jene Klänge, die als leitereigen in irgend einer Tonreihe erkannt und in die von mir gewählte Ausgangstonart (C-dur bzw. c-moll) vorübergehend zur Einleitung leitereigener Drei- oder Vierklänge eingeführt werden können; die Gruppe II enthält hingegen alle jene Klänge, die schlechtweg als Neubildungen bezeichnet wurden.
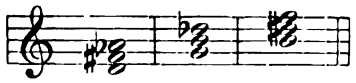
Dieser letzten Gruppe soll nun eine eingehende Betrachtung gewidmet werden. Sämtliche ihr angehörigen Drei- und Vierklänge nehmen nicht nur darum eine Sonderstellung gegenüber dem übrigen Akkordmaterial ein, weil sie keiner Tonart in leitereigener Eigenschaft angehören, sondern sie kennzeichnen sich auch dadurch, daß alle als gemeinsames Merkmal das Intervall einer verminderten Terz enthalten.

Klänge, die demnach keiner Tonart leitereigen sind, und zugleich das Intervall einer verminderten Terz führen, sollen als alterierte Akkorde bezeichnet werden.

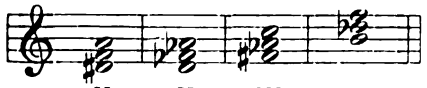
Sowohl die alterierten Drei- als auch Vierklänge lassen sich bezüglich ihrer konstruktiven Beschaffenheit auf mehrere Grundtypen zurückführen:

A. Dreiklangstypen:
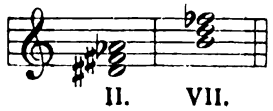
1. Dreiklänge, die aus einer großen und aus einer verminderten Terz bestehen und gewöhnlich als hart verminderte Dreiklänge bezeichnet werden (ihr Umfang beträgt eine verminderte Quint):

7. 


2. Dreiklänge, die aus einer verminderten und einer großen Terz bestehen und gewöhnlich als doppelt verminderte Dreiklänge bezeichnet werden (ihr Umfang beträgt eine verminderte Quint):
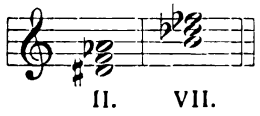
8. 


3. Dreiklänge, die aus einer kleinen und einer verminderten Terz bestehen (ihr Umfang beträgt eine doppelt verminderte Quint):

9. 
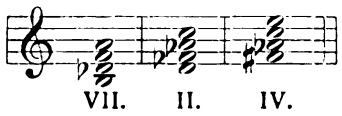

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

4. Dreiklänge, die aus einer verminderten und einer kleinen Terz bestehen (ihr Umfang beträgt eine doppelt verminderte Quint):
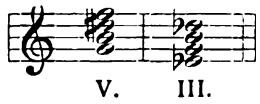
10. 


B. Vierklangstypen:
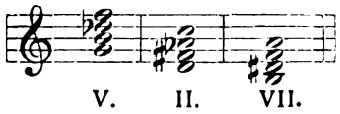
1. Vierklänge, die aus einer verminderten Terz und zwei großen Terzen bestehen (die verminderte Terz liegt unterhalb von zwei großen Terzen, d. h. unterhalb eines übermäßigen Dreiklanges):

11. 
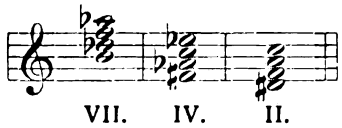

2. Vierklänge, die aus zwei großen Terzen und einer verminderten Terz bestehen (die verminderte Terz liegt oberhalb von zwei großen Terzen, d. h. oberhalb eines übermäßigen Dreiklanges):

12. 
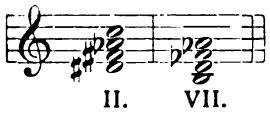

3. Vierklänge, die aus einer großen, einer verminderten und einer großen Terz bestehen (die verminderte Terz liegt zwischen zwei großen Terzen):

13. 
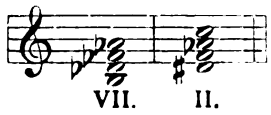

4. Vierklänge, die aus einer verminderten, einer großen und einer kleinen Terz bestehen (die verminderte Terz liegt unterhalb eines großen Dreiklanges):

14. 


5. Vierklänge, die aus einer kleinen, einer verminderten und einer großen Terz bestehen (die verminderte Terz liegt zwischen einer kleinen und einer großen Terz):

15. 
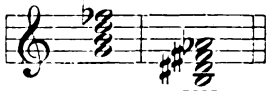

6. Vierklänge, die aus einer verminderten, einer kleinen und einer großen Terz bestehen (die verminderte Terz liegt unterhalb eines kleinen Dreiklanges):

16. 


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

7. Vierklänge, die aus einer großen, einer kleinen und einer verminderten Terz bestehen (die verminderte Terz liegt oberhalb eines großen Dreiklanges):

17.



V. VII.

8. Vierklänge, die aus einer kleinen, einer großen und einer verminderten Terz bestehen (die verminderte Terz liegt oberhalb eines kleinen Dreiklanges):
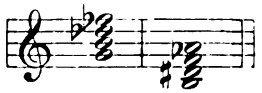
18.



VII. III.

9. Vierklänge, die aus einer großen, einer verminderten und einer kleinen Terz bestehen (die verminderte Terz liegt zwischen einer großen und einer kleinen Terz):

19.



V. VII.

Die Auflösungen aller dieser alterierten Akkorde wird bestimmt durch die Auflösung des ihnen eigenen dissonanten Intervalles der verminderten Terz bzw. von deren Umkehrung, der übermäßigen Sext. Die verminderte Terz weist eine zueinander strebende, in den Einklang führende, die übermäßige Sext hingegen (als Umkehrung der verminderten Terz) eine auseinander strebende, in die Oktave mündende Auflösungstendenz auf. Wenn man nun das Auflösungsintervall der verminderten Terz oder deren Umkehrung, das entweder als ein im Einklang oder in der Oktave verdoppelter Ton erscheint als (verdoppelten) Grundton, Terz oder Quinte von leitereigenen Dreiklängen auffaßt und die übrigen Tonbestandteile der alterierten Klänge auf ihrem natürlichsten, d. h. nächsten Wege zu den noch fehlenden Akkordbestandteilen ihrer Folgeakkorde führt, erhält man sämtliche mögliche Lösungen der alterierten Klänge in leitereigene Dreiklänge.

Da eine detaillierte Behandlung sämtlicher Alterierten, insbesondere dann, wenn auch pädagogische Rücksichten verfolgt werden sollen, den Umfang eines dickleibigen Buches annehmen würde, so will ich mich hier in der Hauptsache bloß auf einzelne der möglichen Drei- und Vierklangstypen beziehen, was für das Verständnis dieser Lehre aus dem Grund absolut keinen Eintrag bedeutet, als die Auflösungstendenzen aller Typen den gleichen Prinzipien unterliegen.

Zunächst sollen sämtliche der möglichen Auflösungen der ersten alterierten Dreiklangstype in Dreiklänge demonstriert und auf die praktische Anwendung einzelner Lösungen hingewiesen werden.

Alterierte Dreiklänge der Type 1 können in Dur bzw. Molldur auf der II., V. und VII. Stufe und in Moll auf der II. und V. Stufe auftreten. (Siehe Beispiel 7.) Ihre Darstellung im vierstimmigen Satz erfolgt in den

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weitaus häufigsten Fällen als Quartsextakkord mit verdoppeltem Grundton, selten als Grund- oder als Sextakkord. Die Auffassung des Auflösungstones der verminderten Terz als Grundton, Terz oder Quint eines leitereigenen Dreiklanges ergibt:

die Auflösung des alterierten Dreiklanges der II. Stufe in Molldur in die Dreiklänge der V., III. und I. Stufe in Molldur;

die Auflösung des alterierten Dreiklanges der V. Stufe in Dur oder Molldur in die Dreiklänge der I., VI. und IV. Stufe in Dur oder Molldur;

die Auflösung des alterierten Dreiklanges der VII. Stufe in Dur oder Molldur in die Dreiklänge der III., I. und VI. Stufe in Dur oder Molldur;
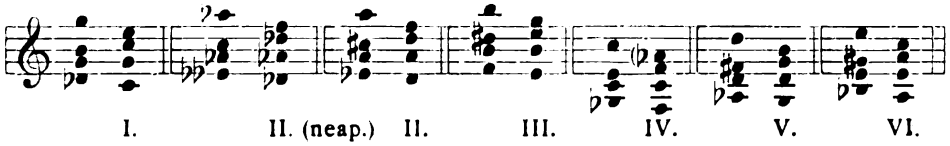
die Auflösung des alterierten Dreiklanges der II. Stufe in Moll in die Dreiklänge der V., III. und I. Stufe in Moll und

die Auflösung des alterierten Dreiklanges der V. Stufe in Moll in die Dreiklänge der I., VI. und IV. Stufe in Moll.

Die wichtigsten und zugleich gebräuchlichsten dieser Lösungen werden naturgemäß jene sein, bei denen der Quartsextakkord des alterierten Dreiklanges der 1. Type in den Grundakkord jenes leitereigenen Dreiklanges fortschreitet, dessen Grundton eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer liegt als der Grundton des alterierten Dreiklanges. Sehr häufig, namentlich in der Kadenz, ist auch die Wendung des hart verminderten Dreiklanges der II. Stufe in Dur und Moll in den tonischen Quartsextakkord anzutreffen.

Die Eigenschaft des auf der V. Stufe in Dur und Moll gelegenen alterierten Dreiklanges, sich in die Dur- bzw. Molltonika aufzulösen, kann mit guter Wirkung zur Einleitung leitereigener großer und kleiner Dreiklänge derart benutzt werden, daß man innerhalb der tonalen Harmonik jeden großen oder kleinen Dreiklang als Tonika einer selbständigen Tonreihe auffaßt und ihm den dieser Tonreihe entsprechenden alterierten Dreiklang auf der Dominante voranstellt. Z. B. Einleitung leitereigener großer und kleiner Dreiklänge in C-dur:[1])

20.
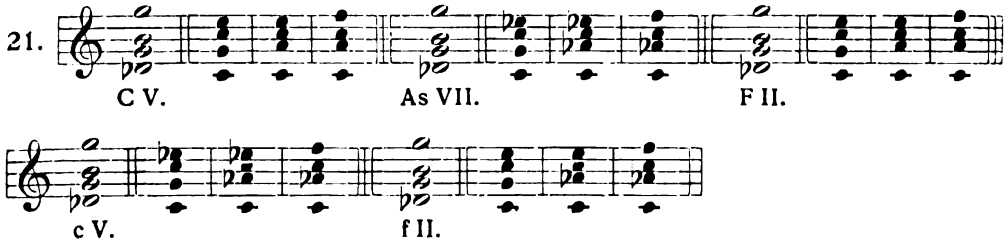



[1]) In die Tonart eingeführte, aus fremden Tonarten entlehnte und zur Einleitung von leitereigenen Dreiklängen bestimmte Akkorde bewirken absolut keine Modulation, auch nicht eine vorübergehende, wie es beispielsweise noch immer in dem jüngst erschienenen Lehrbuch R. Stöhrs zu lesen steht, da hierbei durch nichts eine Befestigung der neuen Tonart bewirkt wird. Derartige einfache oder die noch viel wirksameren doppelten Einleitungen, wie sich ihrer die moderne Musikpraxis fast auf

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
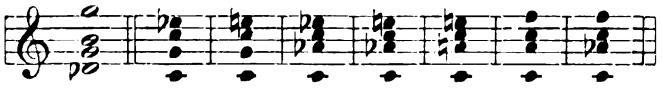
Weit wichtiger sind die modulatorischen Eigenschaften dieser Dreiklänge. Da sie in Dur auf der II., V. und VII. Stufe und in Moll auf der II. und V. Stufe auftreten, so kann man durch harmonische Umdeutung derselben aus einer Durtonart in zwei andere Dur- und zwei Molltonarten, bzw. aus einer Molltonart in drei Durtonarten und in eine andere Molltonart modulieren. — Die Zahl der möglichen Modulationen erhöht sich bedeutend, wenn man auch von der harmonischen Umdeutung der Folgeakkorde dieser Alterierten Gebrauch macht. Da jeder der oben genannten, nach C-dur zuständigen, hart verminderten Dreiklänge eine fünffache harmonische Deutung zuläßt, jeder dieser Deutungen aber drei Auflösungsakkorde entsprechen, so resultieren für jeden alterierten Dreiklang der Type 1 fünfmal drei, das sind 15 Folgeakkorde. Als Beispiel seien im nachstehenden sämtliche mögliche Lösungen des alterierten Dreiklanges der V. Stufe in C-dur und aller seiner harmonischen Umdeutungen gegeben:

21.




Die gleichen Auflösungen ausgeschieden, verbleiben für diesen alterierten noch immer sieben verschiedene Folgenakkorde:

22.



Da nun durch harmonische bzw. enharmonische Verwechselung die Folgeakkorde

---

jeder Notenzeile bedient, tragen lediglich zur Bereicherung und Ausschmückung der tonalen Harmonik bei. — Wie R. Stöhr beispielsweise einen einfachen achttaktigen C-dursatz Regers mittelst seiner stark vergilbten theorethischen Grundsätze analytisch darstellen würde, ist mir vollkommen rätselhaft, da er vor lauter Modulationserklärungen gar nicht wieder nach C-dur zurückfinden dürfte.

Wie schon im Anfang, so wandte ich mich auch hier speziell gegen das Stöhrsche Buch, weil es eines der jüngsten und zugleich auch schlechtesten Werke auf theoretischem Gebiete ist. Stöhr steht darin noch immer auf dem bereits 60 Jahre veralteten Standpunkt E. F. Richters und hat sich nicht gescheut, in gänzlicher Unkenntnis aller in diesem großen Zeitraume aufgetauchten neuen theoretischen Schriften, die mit der Praxis Hand in Hand zu gehen trachteten, alles das wieder mit anderen Worten zu wiederholen, was in Hunderten von Büchern nach Richter breit getreten und gegen die lebendige Kunst gesündigt wurde.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| c | es | g | als | B II, | As III, | G IV, | Es VI, | c I, | g IV, | |
| c | e | g | als | C I, | H II, | G IV, | F V, | h II, | f V, | e VI, |
| as | c | es | als | A II, | G II, | Es IV, | Des V, | g II, | des V, | c VI, |
| as | c | e | als | C VI, | E VI, | Gis VI, | | f III, | a III, | cis III, |
| a | c | e | als | G II, | F III, | E IV, | C VI, | a I, | eIV, | |
| f | as | c | als | Es II, | Des III, | C IV, | As VI, | f I, | c IV, und | |
| f | a | c | als | F I, | E II, | C IV, | B V, | e II, | b V, | a VI. |

aufgefaßt werden können, so sind mittels des einen alterierten Dreiklanges g h des, den man beispielsweise in C-dur als V. Stufe auftreten läßt, Modulationen in zehn andere Dur- und in acht Molltonarten möglich.

Anschließend daran will ich noch für den Fall, als man nicht sofort imstande sein sollte, die Zugehörigkeit dieser alterierten Dreiklänge der 1. Type zu ihrer Tonart zu erkennen, ein Verfahren zeigen, durch welches man direkt sämtliche Folgeakkorde unabhängig von irgendwelcher Tonart finden kann, ein Verfahren, das zugleich auch eine Probe auf die Richtigkeit des von mir entwickelten Systems sein soll. Hat man einen alterierten Dreiklang vor sich, so ist zuerst die verminderte Terz und dann deren Auflösungston festzustellen. Da dieser Auflösungston Grundton, Terz oder Quinte eines großen, eines kleinen oder eines übermäßigen Dreiklanges sein kann, so ergeben sich beispielsweise für den oben gewählten Dreiklang g h des folgende Lösungen:

Der Auflösungston als Grundton aufgefaßt: c e g, c es g und c e gis.

Der Auflösungston als Terz aufgefaßt: as c es, a c e und as c e.

Der Auflösungston als Quint aufgefaßt: f a c, f as c und fes as c.

(As c e und f as c stellen enharmonische Umdeutungen des übermäßigen Dreiklanges c e gis vor.)

Wie zu zeigen war, sind die hier auf diese Weise resultierenden Folgeakkorde identisch mit jenen, die sich oben durch die harmonische Umdeutung des alterierten Dreiklanges selbst ergeben haben.

Auf eine ähnliche Weise läßt sich auch die Theorie des alterierten Dreiklanges der 2. Type behandeln; nur ist dort zu beachten, daß er in den vierstimmigen Satz am häufigsten als Sextakkord mit verdoppelter Quint eingestellt wird (übermäßiger Sextakkord).

Während die hart und doppelt verminderten Dreiklänge trotz der Sprödigkeit, mit der sie sich dem vierstimmigen Satz anbequemen, sich dennoch hier und da in der Musikliteratur nachweisen lassen, sind die alterierten Dreiklänge der 3. und 4. Type nur sehr selten anzutreffen. B. Ziehn weiß als einziges Beispiel für die 3. Type den Dreiklang eis gis b in der Stretta des von Liszt bearbeiteten Gounod'schen „Faust"-Walzers anzuführen. Die Auflösung der beiden letzten Typen ist wegen des Vorhandenseins dreier an bestimmte Fortschreitungen gebundener Strebetöne eine kleine Terz, woraus folgt, — da diese Terz harmonisch zweideutig ist, d. h. ent-
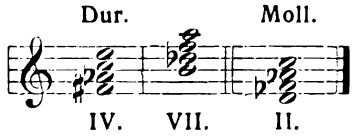
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weder Bestandteil eines großen oder eines kleinen Dreiklanges sein kann —, daß jeder dieser Akkorde nur zwei voneinander verschiedene Auflösungen ergeben wird. —

Das Vorstehende hat im Grunde genommen viel mehr theoretischen als praktischen Wert, da gegenwärtig wohl kaum jemand zu einem der unbequem zu notierenden alterierten Dreiklänge greifen wird, wenn ihm die viel satter klingenden und vielgestaltigeren alterierten Vierklänge zur Verfügung stehen. Dementsprechend verdienen die alterierten Vierklänge auch eine viel intensivere Beachtung als die vorher besprochenen alterierten Dreiklänge, um so mehr, als ein großer Teil unserer Harmonik durch sie bestritten wird.
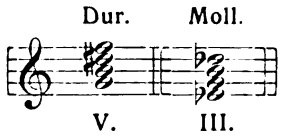
Als Beispiel für die theoretische Behandlung alterierter Vierklänge will ich jene der 1. und 2. Type herausgreifen, die Lösungen derselben in Drei-, Vier- und Fünfklänge zeigen und auf die Anwendung dieser Lösungen zur Modulation hinweisen. — — Alterierte Vierklänge der Type 1 entstehen in Dur bzw. Molldur auf der IV. und VII., in Moll auf der II. Stufe:

23.




Jene der Type 2 in Dur bzw. Molldur auf der V. und in Moll auf der III. Stufe:

24.




Beiden Typen liegt als gemeinsames Merkmal die verminderte Terz zugrunde; nur ist sie bei den Vierklängen der Type 1 oberhalb, bei jenen der Type 2 unterhalb eines übermäßigen Dreiklanges anzutreffen. Die leitereigenen Dreiklangslösungen werden erhalten, indem man die verminderte Terz in bereits bekannter Weise entweder als Grundton, als Terz oder als Quinte leitereigener Dreiklänge deutet. Es löst sich demnach:

Der alterierte Vierklang der Type 1 auf der IV. Stufe in Dur in die Dreiklänge der V., III. und I. Stufe,

der alterierte Vierklang der Type 1 auf der VII. Stufe in Dur in die Dreiklänge der I., VI. und IV. Stufe,

der alterierte Vierklang der Type 1 auf der II. Stufe in Moll in die Dreiklänge der III., I. und VI. Stufe,

der alterierte Vierklang der Type 2 auf der V. Stufe in Dur in die Dreiklänge der III., I. und VI. Stufe und
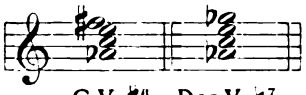
der alterierte Vierklang der Type 2 auf der III. Stufe in Moll in die Dreiklänge der I., VI. und IV. Stufe.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hierbei ist zu beachten, daß sowohl die Grundakkorde als auch sämtliche Umkehrungen dieser Vierklänge anwendbar sind. Am gebräuchlichsten werden naturgemäß immer jene Umkehrungsformen sein, die den Auflösungsakkord als Grund- oder, sofern er, wie beispielsweise in Schlußwendungen, Tonikabedeutung besitzt, als Quartsextakkord mit verdoppeltem Grundton ergeben. Will man besonders wohlklingend schreiben, so entfernt man bei der Notierung der Vierklänge die beiden Bestandteile der verminderten Terz soweit als möglich voneinander.

Zwischen den Vierklängen der 1. und 2. Type bestehen eigentümliche Beziehungen, die am besten dann zu erkennen sind, wenn man die konstruktive Beschaffenheit der ersten Umkehrung eines Vierklanges der Type 1 mit jener eines auf dem gleichen Baßton errichteten Grundakkordes der Type 2 vergleicht z. B.:

25.
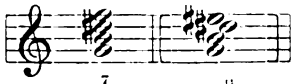


C V. $\overset{6}{\sharp 3}$ Des V. $\overset{7}{\sharp 5}$
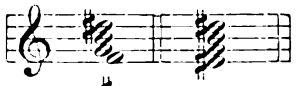
f III. $\overset{\flat 7}{\sharp 3}$

Beim ersten Akkord liegt ein übermäßiger Dreiklang unter einer großen Sekunde, beim zweiten ein übermäßiger Dreiklang unter einer verminderten Terz. Wenn man nun die große Sekunde enharmonisch in eine verminderte Terz umdeutet, so wird der Quintsextakkord des Vierklanges der Type 1 identisch mit dem Grundakkord des Vierklanges der Type 2, woraus folgt, daß die erste Umkehrung des Vierklanges der Type 1 mit enharmonisch verwechseltem Grundton einem Grundakkord eines Vierklanges der Type 2, oder daß der Grundakkord eines Vierklanges der Type 1 mit enharmonisch verwechseltem Baßton der dritten Umkehrung eines Vierklanges der Type 2 gleicht. Umgekehrt entsteht aus dem Grundakkord eines Vierklanges der Type 2 mit enharmonisch verwechselter Sept der Quintsextakkord eines Vierklanges der Type 1, oder aus dem Sekundakkord eines Vierklanges der Type 2 mit enharmonisch verwechseltem Grundton der Grundakkord eines Vierklanges der Type 1 (26).[1])

26.



C V $\overset{7}{\sharp 5}$ = H IV $\overset{6}{\sharp 3}$ (Fis VII $\overset{6}{3}$, dis II $\overset{6}{3}$).



C V $\overset{6}{\underset{2}{\sharp 4}}$ = H IV $\overset{7}{}$ (Fis VII $\overset{7}{\sharp 1}$, dis $\overset{7}{\sharp 1}$).

[1]) Eine ähnliche enharmonische Mehrdeutigkeit weisen auch die Vierklänge der anderen Typen auf:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jedem dieser Vierklänge kann somit eine fünffache Deutung zugesprochen werden, wie sich unmittelbar aus folgender Zusammenstellung ergibt:

1. fis as c e kann entweder C IV., G VII., g II. oder, enharmonisch in as c e ges verwechselt, D V. oder f III. sein.
2. h des f a kann entweder C VII., F IV., a II. oder, enharmonisch verwechselt in des f a ces, Ges V. oder b III. sein.
3. des fes as c kann entweder As IV., Es VII., c II. oder, enharmonisch in fes as c eses verwechselt, Hes V. oder des III. sein.
4. g h dis f kann entweder C V., e III. oder, enharmonisch in eis g h dis verwechselt, H IV., Fis VII. oder dis II. sein.
5. es g h des kann entweder As V., c III. oder, enharmonisch in cis es g h verwechselt, G IV., D VII. oder h II. sein.

Da jeder dieser Vierklänge drei Dur- und zwei Molltonarten angehört, wird man mittels eines derselben im Wege harmonischer oder enharmonischer Umdeutung aus einer Durtonart in zwei andere Dur- oder zwei Molltonarten, bzw. aus einer Molltonart in eine andere Moll- oder in drei Durtonarten modulieren können.

Um erhebliches steigert sich die Modulationsfähigkeit dann, wenn

---

1. Jeder alterierte Vierklang der Type 3 verwandelt sich durch enharmonische Verwechselung einer seiner großen Terzen in einen Terzquartakkord eines anderen Vierklanges der gleichen Type.

2. Grundakkorde alterierter Vierklänge der Type 4 verwandeln sich, wenn man ihre Sept enharmonisch verwechselt, in Quintsextakkorde von alterierten Vierklängen der Type 5; dagegen entstehen aus Grundakkorden von alterierten Vierklängen der Type 5 mit enharmonisch verwechseltem Grundton Sekundakkorde von Vierklängen der Type 4. — Außerdem stellt sich jeder alterierte Vierklang der Type 4 mit enharmonisch verwechseltem Grundton als Sekundakkord, und jeder alterierte Vierklang der Type 5 mit enharmonisch verwechselter oberer oder unterer Terz als Terzquartakkord eines Hauptvierklanges dar.

3. Aus Grundakkorden alterierter Vierklänge der Type 6 entstehen durch enharmonische Umdeutung ihrer oberen großen Terz Terzquartakkorde von alterierten Vierklängen der Type 7; wird hingegen bei Vierklängen der Type 7 die untere große Terz enharmonisch verwechselt, so entstehen Terzquartakkorde von alterierten Vierklängen der Type 6. — — Desgleichen verwandeln sich alterierte Vierklänge der Type 6 mit enharmonisch verwechseltem Grundton oder alterierte Vierklänge der Type 7 mit enharmonisch verwechselter Sept einerseits in Sekundakkorde, andererseits in Quintsextakkorde von kleinen Mollvierklängen.

4. Aus Grundakkorden von alterierten Vierklängen der Type 8 mit enharmonisch verwechseltem Grundton entstehen Sekundakkorde von alterierten Vierklängen der Type 9; dagegen verwandeln sich Grundakkorde von alterierten Vierklängen der Type 9 mit enharmonisch verwechselter Sept in Quintsextakkorde von alterierten Vierklängen der Type 8. — Aus alterierten Vierklängen der Typen 8 und 9 entstehen ferner kleine Vierklänge, wenn man im ersteren Falle die Sept, im letzteren die obere oder untere Terz enharmonisch verwechselt; es resultieren hierbei aus den bezüglichen Grundakkorden dieser Alterierten Quintsext- bzw. Terzquartakkorde von kleinen Vierklängen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

man auch die Folgeakkorde dieser alterierten Vierklänge in Betracht zieht und diese je nach Bedarf harmonisch oder enharmonisch in die zu erreichende Zieltonart umdeutet. Da jeder alterierte Vierklang der 1. und 2. Type drei leitereigene Dreiklangslösungen besitzt, entsprechen ihm, da er, harmonisch oder enharmonisch verwechselt, fünf Tonarten angehören kann, dreimal fünf, das sind 15 Folgeakkorde. Als Beispiel hierfür sollen die verschiedenen Folgeakkorde des alterierten Vierklanges der Type 1 fis as c e gezeigt werden:

Als IV. Stufe von C-dur aufgefaßt, löst er sich in die Dreiklänge g h d, e g h und c e g.
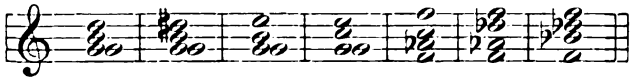
Als VII. Stufe von G-dur aufgefaßt, löst er sich in die Dreiklänge g h d, e g h und c e g.

Als II. Stufe von e-moll aufgefaßt, löst er sich in die Dreiklänge g h dis, e g h und c e g.

In as c e ges umgedeutet und als V. Stufe von Des-dur aufgefaßt, löst er sich in die Dreiklänge f as c, des f as und b des f.

In as c e ges umgedeutet und als III. Stufe von f-moll aufgefaßt, löst er sich in die Dreiklänge f as c, des f as und b des f.

Scheidet man die gleichen Folgeakkorde aus, so verbleiben für diesen Vierklang und desgleichen für jeden der übrigen dieser alterierten Vierklänge sieben verschiedene Dreiklangslösungen,

27. 

durch deren harmonische bzw. enharmonische Umdeutung, von einer Durtonart ausgehend, acht andere Dur- und sieben Molltonarten oder, von einer Molltonart ausgehend, neun Dur- und sechs Molltonarten auf modulatorischem Wege erreicht werden können.
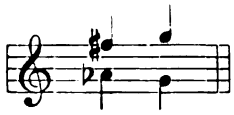
Allen bisher gezeigten Auflösungen dieser Vierklänge wurde bloß die Auflösung der verminderten Terz in den Einklang, bzw. jene der übermäßigen Sext in die Oktave zugrunde gelegt. Schon B. Ziehn hat jedoch darauf aufmerksam gemacht, daß die verminderte Terz auch anderen Auflösungen zugänglich ist, und hat in Erkenntnis dessen in seiner Harmonielehre zwei Auflösungsregeln für dieses Intervall aufgestellt. Da jedoch diese Regeln noch lange nicht alle Fortschreitungsmöglichkeiten der beiden Intervallbestandteile einer verminderten Terz, wie sie der gegenwärtigen musikalischen Praxis entsprechen, erschöpfen, so will ich, ohne mich, um Raum zu sparen, in weitläufige Begründungen einzulassen, die Resultate meiner diesbezüglichen Studien in Kürze darlegen, mich aber, der besseren Anschaulichkeit wegen, in meinen Erörterungen nicht auf die verminderte Terz, sondern — was dasselbe ist, stets nur auf die Umkehrung derselben, auf die übermäßige Sext beziehen.
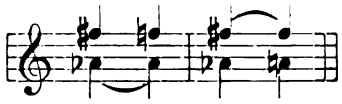


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn man alle Fortschreitungsmöglichkeiten der übermäßigen Sext einschließlich der bereits bekannten in Betracht zieht, so ergeben sich im ganzen elf Varianten, die sich wieder in sieben Hauptgruppen unterbringen lassen. Die für dieselben geltenden Auflösungsregeln lassen sich folgendermaßen formulieren:
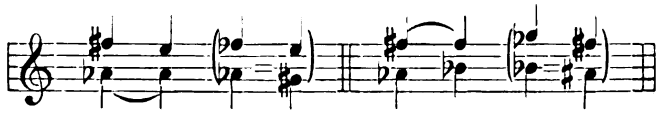
1. Die übermäßige Sext dehnt sich beiderseitig in entgegengesetzter Richtung um einen Halbton aus; das Auflösungsintervall ist eine reine Oktav.

28. 
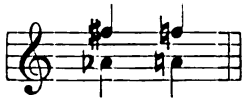
2. Die übermäßige Sext zieht sich halbtonig nach einer Seite zusammen, indem entweder der Grundton liegen bleibt und die Sext um einen Halbton fällt, oder die Sext liegen bleibt und der Grundton um einen Halbton steigt; das Auflösungsintervall ist eine große Sext.

29. 
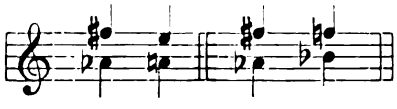
3. Die übermäßige Sext zieht sich ganztonig nach einer Seite zusammen, indem entweder der Grundton liegen bleibt und die Sext um einen Ganzton fällt, oder die Sext liegen bleibt und der Grundton um einen Ganzton steigt; das Auflösungsintervall ist eine übermäßige Quint, bzw., enharmonisch verwechselt, eine kleine Sext.

30. 
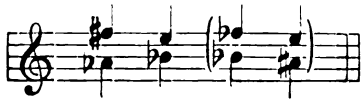
4. Die übermäßige Sext zieht sich beiderseitig um einen Halbton zusammen; das Auflösungsintervall ist eine kleine Sext.

31. 

5. Die übermäßige Sext zieht sich derart zusammen, daß entweder der Grundton um einen Halbton steigt und die Sext um einen Ganzton fällt, oder der Grundton um einen Ganzton steigt und die Sext um einen Halbton fällt; das Auflösungsintervall ist eine reine Quint.
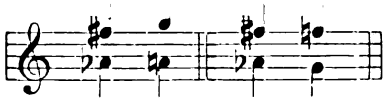
32. 

6. Die übermäßige Sext zieht sich beiderseitig ganztonig zusammen; das Auflösungsintervall ist eine übermäßige Quart, bzw., enharmonisch verwechselt, eine verminderte Quint.

33. 

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
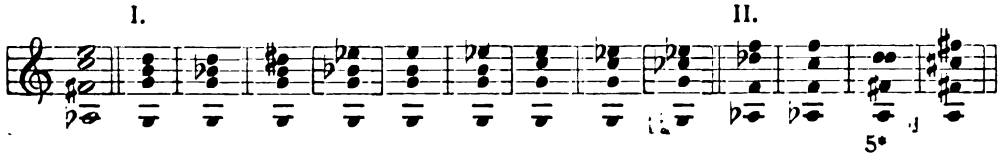
7. Die übermäßige Sext schreitet beiderseitig in der gleichen Richtung entweder nach auf- oder abwärts halbtonig fort; das Auflösungsintervall ist eine kleine Sept., bzw., enharmonisch verwechselt, wieder eine übermäßige Sext.

34. 
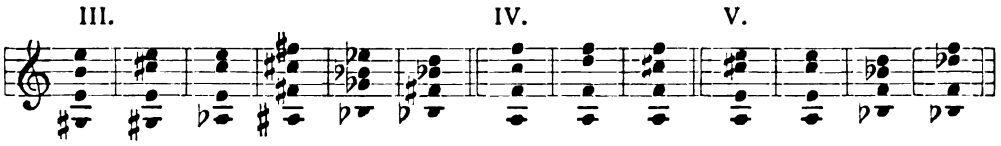
Nachdem die Auflösungen der alterierten Vierklänge unmittelbar im Zusammenhang stehen mit der Auflösung der in ihnen enthaltenen hauptsächlichsten Dissonanz, d. h. der verminderten Terz bzw. übermäßigen Sext, so können nun unmittelbar an der Hand der obenstehenden Regeln die Auflösungen der alterierten Vierklänge in Drei-, Vier- und Fünfklänge bestimmt werden. Zieht man zunächst die Lösungen der alterierten Vierklänge in große, kleine und übermäßige Dreiklänge (verminderte Dreiklänge seien ihres verhältnismäßig seltenen Auftretens wegen übergangen) in Betracht, so werden auf sie nur jene Auflösungsarten der übermäßigen Sext Anwendung finden, die ein Auflösungsintervall ergeben, das an sich oder in seiner Umkehrung ein konstruktiver Bestandteil einer der genannten Dreiklangsarten sein kann. Da demnach große Dreiklänge aus einer großen und kleinen, kleine Dreiklänge aus einer kleinen und großen, übermäßige aus zwei großen Terzen bestehen, so werden hier vor allem die Lösungen (bzw. die Umkehrungen derselben) nach der 2., 3. und 4. Auflösungsregel in Frage kommen. In Anbetracht dessen aber, daß einerseits der Umfang eines Dreiklanges eine Quint, andererseits — sofern wie bei der 1. Regel nur ein Auflösungston resultiert — jeder Ton als Grundton, Terz oder Quinte eines großen, kleinen oder übermäßigen Dreiklanges aufgefaßt werden kann, so werden hier auch die Lösungen nach der 5. und 1. Auflösungsregel zur Geltung kommen können. Die 7. Auflösungsregel kommt nur für Lösungen der alterierten Vierklänge in andere Vier- oder Fünfklänge, die 6. Auflösungsregel für Lösungen derselben in verminderte Dreiklänge oder in Vier- oder Fünfklänge in Betracht.

Hier und in der Folge sollen die Lösungen bloß schematisch, d. h. nicht so verzeichnet werden, wie sie am besten klingen, sondern wie sie sich einer Gesamtübersicht zuliebe am besten darstellen lassen. Die sich oft ergebenden Quintenparallelen lassen sich, sofern sie nicht gut klingen, leicht durch Stimmenvertauschung in Quartenparallelen umwandeln. Als Beispiel soll wiederum der alterierte Vierklang fis as c e dienen; die die römischen Ziffern über den Beispielen beziehen sich auf die Nummern der Auflösungsregeln, die von Fall zu Fall zur Anwendung gebracht wurden.
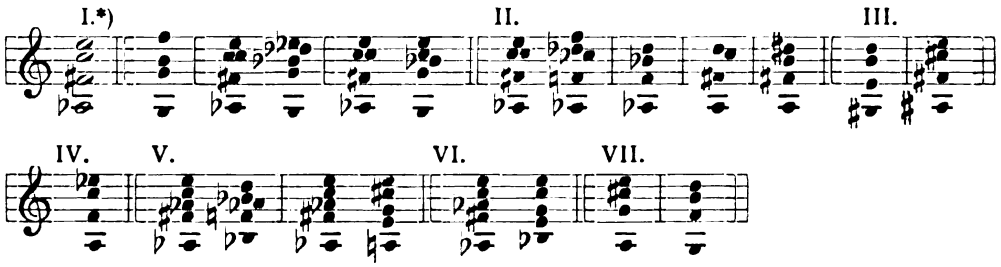
1. Dreiklangsauflösungen:
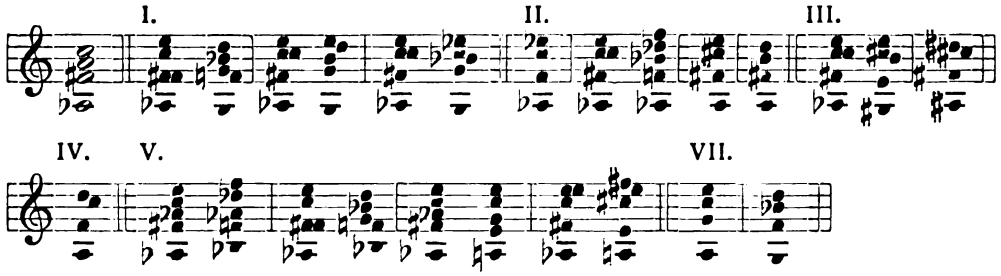



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
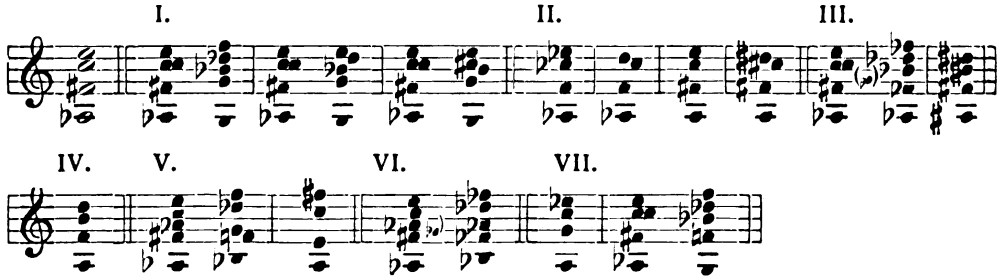



2. Lösungen in Hauptvierklänge:
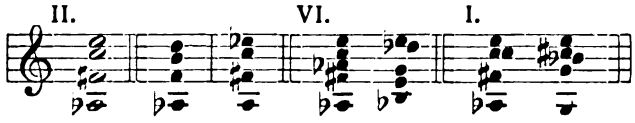



3. Lösungen in kleine Mollvierklänge:




4. Lösungen in kleine Vierklänge:
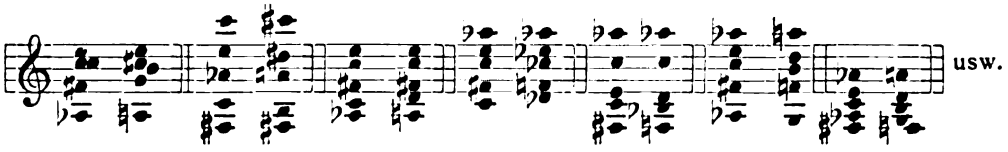



5. Lösungen in verminderte Septakkorde:




[1]) Der Auflösungston der übermäßigen Sext kann auch als Sept eines Vierklanges gedeutet werden; doch müßte man, um die Septverdoppelung zu vermeiden, zu einer 7- oder 8-stimmigen Notierung greifen.
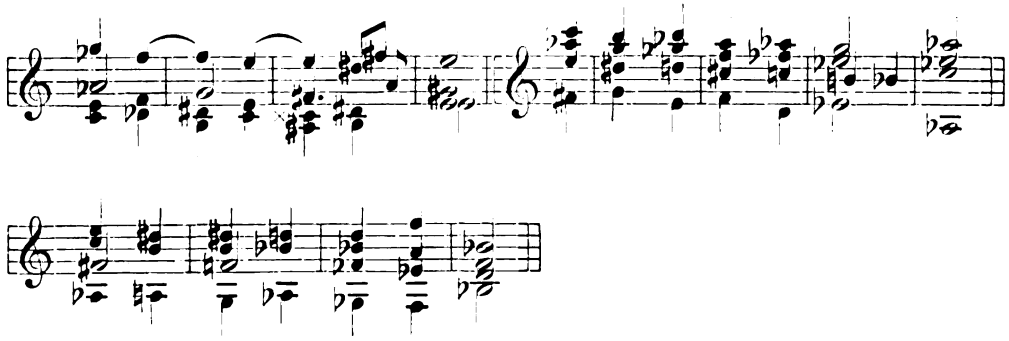
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

6. Einige der vielen, zumeist wunderschön klingenden Lösungen in Hauptfünfklänge mit großer None:




Es ist wohl klar, daß jede dieser Auflösungen ihre Daseinsberechtigung besitzt, und daß keiner, sofern sie in die richtige Lage und einem Melos als natürliche harmonische Grundlage unterlegt wird, ihre praktische Bedeutung abgesprochen werden kann. Allerdings wird bisweilen eine orthographische Änderung in einer oder der anderen Stimme erfolgen müssen, was hier bis auf wenige Fälle vermieden wurde, um dem Ganzen nicht den Charakter einer prinzipiellen Darstellung zu nehmen.

Die praktische Anwendung aller dieser Akkordfolgen erstreckt sich naturgemäß entweder auf die Einleitung leitereigener Dreiklänge innerhalb der tonalen Harmonik, oder auf die Durchführung von Modulationen. Vielfach bedient sich die gegenwärtige musikalische Praxis sequenzartiger Folgen derartiger Auflösungen zu Modulationszwecken, die sich mitunter äußerst wirkungsvoll gestalten lassen. Solche Sequenzen schematisch dargestellt wären beispielsweise:



Jene, die sich die Mühe nehmen werden, meinen im Grunde genommen ganz einfachen Ausführungen zu folgen, werden einsehen, wie viel von mir zugunsten einer knappen Darstellung unterdrückt werden mußte. Immerhin glaube ich aber den Stoff wenigstens insoweit erschöpft zu haben, daß der Leser von der Wichtigkeit des theoretischen Ausbaues gerade dieses Kapitels einer modernen Harmonielehre überzeugt wurde. — Ebenso wie in jeder Akkordlehre den leitereigenen Drei-, Vier- und Fünfklängen müßte natürlich auch hier — sofern man diesen umfangreichen Stoff pädagogisch

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

brauchbar gestalten wollte — jeder einzelnen alterierten Akkordtype entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt und deren verschiedene Auflösungsmöglichkeiten durch schematische und zugleich unmittelbar der praktischen Musikliteratur entnommene Beispiele belegt werden. Erst dann, wenn der Studierende alle alterierten Bildungen mit der gleichen Selbstverständlichkeit beherrscht, wie andere leitereigene Akkorde, wenn er ihre mannigfaltigen Funktionen erkennt und er sich ihrer in jeder der möglichen Formen zu bedienen weiß, wird ihm das scheinbar komplizierte harmonische Gewebe unserer zeitgenössischen Meister allmählich klar werden, so daß er ihren Schöpfungen nicht nur mit Staunen, sondern auch mit klugem Verständnis zu folgen imstande sein wird.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# SCHUBERTS „ROSAMUNDE“

## AUCH EINE „VERLORENE HANDSCHRIFT“

VON LIC. DR. EUGEN KRETZER IN COBLENZ

Schluß

Die Dichterin klagte in einer „Erläuterung und Danksagung“ („Wiener Zeitschrift“, 13. Januar 1824) den verschiedenen, wenig günstigen Kritiken gegenüber, daß die mangelhafte, durchaus ungenügend vorbereitete Aufführung des Dramas dessen Sinn und Zusammenhang kaum erkennen ließ. Man möge sein Urteil zurückhalten, bis sie die Dichtung in Druck gegeben habe. Das ist also nie geschehen. Mangel an Handlung, Überwiegen lyrischer Breite hat man dem Drama — schwerlich mit Recht — vorgeworfen. Das hat einigen unserer erfolgreichsten dramatischen Dichtungen nicht geschadet. Ist die Dichtung in „Tristan und Isolde“ nicht auch vorwiegend lyrisch? In der „Rosamunde“ geschieht eher zu viel, als zu wenig, sie ist fast zu reich an romantischen Ereignissen. Es scheint, als habe das die Dichterin selbst erkannt und in der späteren Umarbeitung größere Simplizität des Ganges der Handlung erstrebt. Von dieser berichtet Helmina, sie habe darin versucht,

„die Voll-Anschauung eines Gottfremden, Tiefverstockten, in der Fülle reicher Naturkräfte nur entsetzlicher verderbten Gemütes zu geben, das nun frech vom Himmel der Liebe Glück erstürmen will, dann die Hölle zum Beistand ruft, zuletzt, von der Wahrheit bewegt, irdisch zugrunde geht, um die Seele zu retten. (Fulgentius, der Statthalter von Cypern, der sich vergebens um die Liebe der Prinzessin Rosamunde bemüht und, bevor er sich noch an ihr rächen kann, durch den Prinzen von Candia, Rosamundens Bräutigam, aus dem Wege geschafft wird); versöhnend habe ich die kindliche Claribella und die anderen Gestalten, und Rosamunde als das siegende Licht der reinen Liebe dem Frevler gegenübergestellt.“

Der Giftbrief wird da nicht erwähnt. Aber es bleibt unklar, wie die Katastrophe denn nun eintritt. Daß der Frevler, von der Wahrheit bewegt, seine Seele rettet, wenn er irdisch zugrunde geht, und daß er von dem Prinzen aus dem Weg geschafft wird, bevor er sich noch rächen kann: — eins schließt denn doch wohl das andere aus.

Jedenfalls aber ist der Grundgedanke klar. Bosheit, schwarz wie die Nacht, und Unschuld, weiß wie Schnee, stehen einander gegenüber: — das gute Prinzip und das böse, wie in Wagners „Tannhäuser“-Ouvertüre, deren Programm in der ursprünglichen Fassung mit den berühmten Worten schloß: — das gute Prinzip ist gesühnt, Tannhäuser gerettet.

Die Heldin des Dramas „Rosamunde“ wird als Kind schon dem Prinzen verlobt: — genau wie, auch bei Liszt, die heilige Elisabeth. Sie wird ihres Ranges unkundig erzogen: — wie „die Braut von Messina“, wie Jean Pauls „Titan“. Wie für Rezia und Senta, für Elsa und Evchen, ist auch hier der erste Blick entscheidend für das in geheimer Sympathie verbundene Paar.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Während Fulgentius um Liebe wirbt, verrät er selbst seine Schändlichkeit, wie Mime dem Siegfried seine Arglist. Ein vergifteter Brief führt die Katastrophe herbei: — muß es denn durchaus ein vergifteter Trank sein, wie in „Kabale und Liebe", im „Tristan", in der „Götterdämmerung"? Man hat diese Tränke, vielleicht richtig, als Symbole seelischer Vorgänge gedeutet. Nichts wäre leichter auch hier: — der giftige Haß des Tyrannen scheut kein Mittel, mag es auch noch so verwerflich sein.

Das Drama „Rosamunde", an dem übrigens damals die Kritik — trotz mancher Mängel — geschickt gewählten Stoff, effektvolle Katastrophe, Reichtum an romantischen Ereignissen, Schönheit der poetischen Diktion, Wohlklang der fließenden Verse rühmte, war, soweit wir noch darüber urteilen können, nicht besser, aber auch nicht schlechter als so manche romantische Dichtung, deren spanische, englische, deutsche Verfasser als anerkannte Zierden der Weltliteratur vor jedem Angriff sicher sind. Ich werde mich hüten, Namen zu nennen. Aber ich finde es empörend, wie die Kritik bisher einstimmig und die gleichen Worte sogar unablässig wiederholend der armen „Rosamunde" und der ärmeren Helmina gegenüber von jeher in des Fulgentius Fußtapfen getreten ist.

Das freilich ist Tatsache: — bei seiner Aufführung in Wien hatte das Drama nur „geringen Erfolg", wie die Dichterin selbst erzählt. C. M. von Weber schreibt von „der durchgefallenen Rosamunde". Ein anderer Zeitgenosse nennt die Dichtung „leer, langweilig, unwahrscheinlich". Die Dichterin hatte eben nicht nur Kaiser und Könige, denen sie gelegentlich in uns widerwärtigem, damals unerläßlichem Kurialstil Briefe schreibt, zu Gönnern, die breiten Massen der Taschenbuch- und Almanachleser zu Bewunderern: — sie hatte auch damals schon erbitterte Gegner. Die „heillose Frau von Chézy" nennt sie Moritz von Schwind. Goethe erklärte: „Weber mußte die ‚Euryanthe' nicht komponieren; er mußte gleich sehen, daß es ein schlechter Stoff sei, woraus sich nichts machen ließ." Hätte Weber doch lieber „Der Zauberflöte zweiten Teil", wie Schubert „Claudine von Villa Bella", oder sonst einen der über alles Lob erhabenen Goetheschen Opern- und Singspieltexte komponiert! Der „vorgeahnte Lohengrin", wie man die „Euryanthe" später genannt hat, wäre dann allerdings schwerlich geschaffen worden.

Es ist ebenso falsch, daß Webers „Euryanthe" an den Mängeln des — übrigens von der Dichterin sehr gegen ihre eigene Überzeugung nach Webers Anweisungen ausgestalteten — Textbuches gescheitert sei, wie das gleiche in bezug auf Schuberts „Rosamunde". Ist Mozarts „Zauberflöte" an ihrem Text „gescheitert"?

Von der „Euryanthe" schreibt die Dichterin später, nach 1850, sehr richtig: „Castelli hatte geäußert: Die ‚Euryanthe' ist funfzig Jahre zu früh erschienen — — Castellis Ausspruch scheint sich zu bewähren."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

War die „Euryanthe“ ihrer Zeit voraus, so war die „Rosamunde“ „fehl am Ort“. Die „Rosamunde“ gefiel im damaligen Theater an der Wien nicht; „Viehstücke“, worin die Schauspieler als Leoparden oder Wölfe u. dergl. auftraten, verdrängten sie, gefielen, füllten die Kasse und brachten es zu zahlreichen Wiederholungen. „Rosamunde“ war also für dieses Vorstadtpublikum nicht zu schlecht, — sie war dafür zu gut. Schuberts Musik wurde gleichfalls bekrittelt, sie zeige Bizarrerie. Die verständnisvollen Freunde Beethovens, Webers und Schuberts waren damals nicht die tonangebende Majorität in Wien; sein größtes symphonisches Werk hat Schubert bekanntlich nie gehört, es ward als zu lang und zu schwierig beiseite gelegt.

Also ich protestiere, vor allem auf Grund der obigen Inhaltsangabe, dagegen, daß die „Rosamunden“-Dichtung die Ursache des mangelnden Erfolgs gewesen sein soll. Die Enkelin der Karschin hat sich nicht „eingebildet, eine Dichterin zu sein“ (Grimm), der „geringe Erfolg“ des „langweilig befundenen“ Schauspiels kommt nicht auf Rechnung der „wunderlichen Frau“ (Kreißle), sondern des andere Kurzweil suchenden Publikums.

„Die unnatürlich, hyperromantisch sentimentale Dichtung“ (Schlüter) des „bekannten poetischen Blaustrumpfes, — ein Ritterstück des damals beliebten Stiles, in welchem viehhütende Prinzessinnen, kühne Prinzen, gräßliche Tyrannen, vergiftete Briefe usw. vom buntesten Zufall durcheinander gewürfelt werden“ (Niggli), ist weder das „unsagbar läppische Stück“, dessen Dichterin „im selben Jahre das Verhängnis zweier großen Komponisten wurde“, die Ursache für „unverhüllten Mißerfolg“ (Heuberger), noch „die ungeheuerlichste Poesie“ (Dahms), „ein mehr blöd- als tiefsinniges Gedicht“ (Reißmann), oder „der läppische Text des Blaustrumpfes Chézy“, ein „theaterfremdes Opernwerk der unglückseligen Librettistin“, das „jämmerliche Textbuch“, „das langweilige Libretto“ der „Marlitt des Vormärzes“, der „Frevlerin an der Kunst Franz Schuberts“, der zwei Opernkomponisten „zum Opfer gefallen“ sind. „Natürlich“ ist, was Helmina dichtet, schwach; „eine Nacherzählung des (übrigens nicht mehr aufzufindenden) Textbuches“ wird gern vermieden; auch „an der zweiten Fassung des Textes dürfte nichts verloren sein“ (O. E. Deutsch). Wie kann man das wissen, ohne ihn zu kennen! Von jedem Drama kann man mit einigem bösen Willen alberne und lächerliche Inhaltsangaben anfertigen. Und es wäre auch an manchem anderen „nichts verloren“, was gedruckt ist und heute jedesmal von den Zeitgenossen laut gepriesen wird. Wie wird man hundert Jahre später darüber urteilen? Ist denn der sofortige Erfolg der einzige Beweis für den Wert eines Kunstwerkes? Taugt der „Tannhäuser“ deshalb nichts, weil er einst in Paris ausgepfiffen wurde?

Daß die Dichterin der „Euryanthe“ und „Rosamunde“ im Zusammenhang mit der romantischen Poesie ihrer Freunde, der Schlegel und Tieck,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

E. T. A. Hoffmanns, Jean Pauls usw. einerseits und der romanischen Vorbilder dieser Gruppe andererseits zu betrachten und zu werten ist, nicht nach dem ach so wechselnden Geschmack irgendeiner „Jetztzeit", das ist eine einfache Forderung der Gerechtigkeit, die ihr nicht dauernd vorenthalten bleiben sollte. Den Verlust des „Rosamunden"-Dramas wird die Geschichte der deutschen Dichtung freilich ertragen können, das bestreite ich nicht, auch bin ich für seine Schwächen nicht blind. Die Stelle im Jägerchor: „Nicht bebe, du schüchternes Reh, die Liebe gibt Wonne für Weh" übertrifft an herzerfrischender, unbeabsichtigter Komik noch die „Schlang' im wilden Forst", die im „Euryanthen"-Chor unter dem jagdbaren Wild erscheint: — ein Schulbeispiel für die Wirkungen von E. Seillière's „romantischer Krankheit", die die Eingebungen blühender Phantasie durch vernünftige Selbstkritik zu zügeln verlernt hat. Aber im übrigen ist Karikieren und Parodieren eine Fähigkeit, die wir mit unseren tierischen Verwandten gemeinsam haben. Lächerlich kann man alles machen: — die Kunst, o Mensch, hast du allein. Und für das Verständnis der Schubertschen Musik ist es unter allen Umständen bedauerlich, daß wir nur den Inhalt des „Rosamunden"-Dramas kennen, die Dichtung selbst jedoch nicht.

Somit bleibt also unsere Aufgabe, das Verhältnis dieser Schubertschen Musik zur Handlung, deren Verlauf wir wenigstens kennen, nach Möglichkeit klarzustellen.

Bezweifelt man freilich grundsätzlich, daß seelische Erlebnisse in der Musik ihren erschöpfenden Ausdruck finden, so wird man auch für Schuberts „Rosamunden"-Musik einen engeren Zusammenhang zwischen Handlung, Wort und Tönen bestreiten. So hält es Egon von Komorzynski („Neue Musikzeitung" 1908, Nr. 16 S. 344) in einem Aufsatz über diese Musik für ausgeschlossen, daß sie, obschon sie sich naturgemäß an die Dichtung anlehnen mußte, mit Rücksicht auf den Inhalt der einzelnen Akte ganz oder halb programmatisch gefärbt sein könne. Das sei „bei einem so poesielosen, plumpen Werk von vornherein ausgeschlossen". Dann aber deutet er, übrigens ganz außerordentlich schön, den Sinn der Instrumentalsätze durchaus so, wie sie dem Gang der Handlung entsprechen und demgemäß auch ihre Stellung in deren Verlauf einnehmen. Geharnischte Rittersmänner, edle Damen, blinkende Schwerter und wehende Banner hier, — Waldesschatten, Kränzewinden, tanzende Waldnymphen, romantische Waldesseligkeit und Mondesglanz dort. Kannte der Kritiker die „Rosamunden"-Dichtung nicht, so hat er ihren Inhalt nahezu a priori aus der Musik rekonstruiert. Im wesentlichen enthält das alles, was er in der Musik findet, die Dichtung in der Tat, wie wir sahen, und jene seine Analyse der Schubertschen Musik beweist also gerade, was von Komorzynski bestreitet. Mehr kann billig niemand erwarten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Allerdings war man ja freilich der Frage nach dem Einklang von Musik und Dichtung gegenüber früher immerhin unbesorgter als in der grübelnden, nachwagnerschen Zeit. Hat doch Schubert selbst zur Aufführung der „Rosamunde“ die Ouvertüre von „Alfons und Estrella“ hergegeben, eine eigene Ouvertüre für „Rosamunde“ nie geschrieben, dagegen später, wohl für die Neubearbeitung des Dramas, die wundervolle Ouvertüre zum Melodram „Die Zauberharfe“ als Ouvertüre zum Drama „Rosamunde“ mit den vier Gesängen zusammen als op. 26 veröffentlicht. Vergeblich würde man also nach einer Beziehung dieser so eindrucksvollen Ouvertüre zu den Gestalten des Chézyschen Dramas und ihren Erlebnissen forschen. Und doch hat die Empfindung: Sonate, que me veux-tu? die dieses Tonwerk immer wieder erregt, ihr gutes Recht. Wissen wir doch, seit die Musik zur „Zauberharfe“ veröffentlicht ist, daß Themen und Rhythmen dieser Ouvertüre in Weber-Wagnerscher Weise Leitmotive für szenische Vorgänge des Melodrams enthalten. Aus der Musik zum Drama „Rosamunde“ aber ist somit allerdings diese Ouvertüre für unsere Betrachtung auszuscheiden.

Was bleibt? — Außer den vier Gesängen kennt man aus den Konzertaufführungen seit 1865 zwei Zwischenakte und zwei Ballets.

Zwei Zwischenaktsmusiken für vier Akte des Dramas? Da stimmt etwas nicht. In jenem bereits erwähnten Bericht über die erste Aufführung des Dramas, den Moritz von Schwind brieflich an F. von Schober erstattete, wird auch wirklich noch ein dritter Zwischenakt und außerdem „ein kurzes Bukolikon“ erwähnt. Diese beiden Nummern der Schubertschen „Rosamunden“-Musik sind nahezu unbekannt. Der in der Edition Peters erschienene Klavierauszug enthält nämlich außer der „Zauberharfen“-Ouvertüre gleichfalls nur die vier Gesänge, die bekannten zwei Zwischenakte und die zwei Ballets. Von dem dort — unverantwortlicherweise auch in der nach der Veröffentlichung der Partitur veranstalteten „neuen Ausgabe“ des Klavierauszuges — fehlenden dritten Zwischenakt und dem „Bukolikon“, den Hirtenmelodieen, wissen selbst manche Schubert-Forscher nichts. Ihre Bekanntschaft muß auch mit Gold aufgewogen werden, nämlich durch den Erwerb der in der kritischen Gesamtausgabe von Franz Schuberts Werken, als No. 8 der dramatischen Musik im vierten Bande erschienenen Partitur. Diese ist von J. N. Fuchs auf Grund der Autographen herausgegeben worden. Sie enthält aber außer der zu „Alfons und Estrella“ gehörigen Ouvertüre zehn Nummern, und zwar nach dem Inhaltsverzeichnis:

„1. Entreakt nach dem ersten Aufzuge.
2. Ballet.
3a. Entreakt nach dem zweiten Aufzuge.
3b. Romanze. (Alt.) Der Vollmond strahlt.
4. Geisterchor. (Männerchor.) In der Tiefe wohnt das Licht.
5. Entreakt nach dem dritten Aufzuge.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

6. Hirtenmelodieen.
7. Hirtenchor. (Gemischter Chor.) Hier auf den Fluren.
8. Jägerchor. (Gemischter Chor.) Wie lebt sich's so fröhlich im Grünen.
9. Ballet."

Die Zwischenaktsmusik in h-moll folgt auf den ersten Akt. Da hören wir Waffengeklirr und Staatsaktionen: — das Volk hat der rechtmäßigen Herrscherin feierlich gehuldigt, finsteren Plänen ihres Gegners wirkt die Treue der insgeheim für Rosamunde Verbündeten entgegen, und diesen winkt in der Ferne der Sieg. Nach Schwind war der erste Entreakt zu wenig rauschend. Das trifft bei guter Ausführung denn doch wohl nicht zu; eher schon, daß die Musik „sich zu oft wiederholte", wie er hinzufügt, — freilich ein bei Schubert überhaupt nicht gerade seltener Fall. Sehr richtig bezeichnet Heuberger diese Zwischenakte als geradezu selbständige Dichtungen, wie sie in der Theatermusik-Literatur zu den größten Seltenheiten gehören, und erwähnt insbesondere den h-moll Zwischenakt als ein berühmtes Vortragsstück guter Orchester.

Das im Klavierauszug auffälligerweise und unrichtig als letzte Nummer der „Rosamunden"-Musik gedruckte Ballet in h-moll gehört in den zweiten Akt. Dort sucht Fulgentius Rosamunde „durch festliche Umzüge für sich zu gewinnen". Unleugbar steht diese Musik in engem Zusammenhange mit dem in der gleichen Tonart geschriebenen vorhergehenden Zwischenakt, dessen erste Themen sie wieder aufnimmt. Also ist der gleiche Vorgang zweimal durch diese feierlich repräsentative Musik charakterisiert; sie ist zuerst Nachklang der Thronbesteigung Rosamundens im ersten Akt des Schauspiels und ihrer Wiedereinsetzung in ihre Rechte, und nun begrüßt das Volk sie mit den gleichen Klängen in festlichem Zuge.

An diesen h-moll Teil des ersten Ballets schließt sich jedoch noch ein zweiter Teil unmittelbar an: ein kurzes Andante un poco mosso in G-dur, in dessen reizvoller, aber denkbar einfachster Form ein Inhalt sich birgt, dessen ahnungsvoller, ich möchte sagen metaphysischer Tiefe ich in der ganzen Musikliteratur nur weniges zur Seite zu stellen wüßte. Offenbar sind es die Hirten und Hirtinnen, ihre bisherigen Genossen, die sich der Königin nun huldigend nahen und sie mit ihren idyllischen Weisen begrüßen. Aber die tragischen Ereignisse, welche Rosamunde demnächst zur Heimkehr in diese friedlichen Kreise bestimmen werden, werfen ihre Schatten voraus, und jene ahnungsvollen Klänge deuten drohendes Unheil an.

Dieses erste Ballet ging bei der Aufführung nach Schwind „unbemerkt vorüber"; nach einer Kritik in der „Theaterzeitung" hatte „das Balletarrangement im zweiten Akte . . . kaum einige gute Momente und wurde mit geringer Präzision ausgeführt".

Auch dem zweiten Akt folgt also eine bisher kaum bekannte

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zwischenaktsmusik, ein Andante von 55 Takten in D-dur.[1]) Sie verrät eine gewisse Spannung, Erwartung von Dingen, die nun kommen werden, nachdem die unausgeglichenen Gegensätze der Interessen der Heldin und ihres Feindes sich immer schärfer gestaltet haben. Anfangs zwar weist die Stimmung der Musik mehr auf das Vorausgegangene hin, als daß sie etwa die überraschende Wendung des Ganges der Handlung ahnen ließe, die durch Rosamundens Befreiung und Rückkehr zu der Stätte, wo sie ihre friedliche Kindheit verlebt hat, bevorsteht. Aber dafür leitet sie in anderer Weise, nämlich durch unverkennbare Anklänge an die geheimnisvollen Harmonieen des Geisterchores, dennoch zu dem Kommenden hinüber und deutet so den Fortgang der Handlung an.

Steht diese zweite Zwischenaktsmusik vielleicht nicht nur an Umfang, sondern auch an selbständiger Bedeutung etwas zurück im Vergleich zu den bekannten beiden Zwischenakten, so ist sie doch durchaus würdig und angemessen. Sie beweist zudem durch ihren Zusammenhang mit dem Geisterchor die Richtigkeit der Annahme, daß Schubert auch in den Instrumentalnummern der Partitur gar nicht einfach aus der Fülle seiner Phantasie darauflos komponiert, sondern daß er sich auch dabei etwas gedacht hat: — nämlich entsprechende Momente der dramatischen Dichtung. Und somit verdient die zweite Zwischenaktsmusik ihre Aufnahme in die Konzertaufführungen der „Rosamunde“ ebensowohl wie die Hirtenmelodieen des dritten Aktes überall da, wo diese Musik im Zusammenhang vollständig zur Aufführung gelangt, wie das hoffentlich in Zukunft immer mehr, und mehr vor allem als bisher, geschehen wird.

Im dritten Akt kehrt Rosamunde zu Axa zurück, der grauenhaften Verfolgung entrinnend, die sie ihren fürstlichen Stand, um dessen willen sie solches erdulden muß, verabscheuen läßt. Dort ist die Stelle der Romanze. „Das Lied zum Anfange des dritten Aktes“ wird in einem Bericht über die erste Aufführung erwähnt. Axa singt:

Der Vollmond strahlt auf Bergeshöh'n,
Wie hab' ich dich vermißt, —
Du süßes Herz, es ist so schön,
Wenn treu die Treue küßt.

Was frommt des Maien holde Zier?
Du warst mein Frühlingsstrahl, —
Licht meiner Nacht, o leuchte mir
Im Tode noch einmal!

Sie trat hinein beim Vollmondschein,
Sie blickte himmelwärts: —
„Im Leben fern, im Tode dein,“
Und sanft brach Herz an Herz.

[1]) Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wessen Geschick berichtet Axa hier? Sicher das der Eltern der vater- und mutterlosen Rosamunde, der sie zum zweitenmal eine Heimat bietet. Daß jener Ausgangspunkt der schmerzlichen Verkettung in Rosamundens Geschick, wovon sie erzählt, der tief Ergriffenen im Moment höchster Erregung mitleidigen Gedenkens zu Musik wird, ist psychologisch und ästhetisch durchaus gerechtfertigt. Isoldens Liebestod an Tristans Leiche ist die nächstverwandte Situation. Dann aber sind die das Dahingleiten des Vollmondes über Bergeshöhen unnachahmlich schön und treffend malenden Rhythmen, dann ist die überschwengliche „seelenvolle Gesangsmelodie, von den Harmonieen der Holzbläser wie mit einem Schleier bedeckt" (Dahms), „Musik, die von Zärtlichkeit und Wärme überfließt, ohne einen Augenblick sentimental zu werden" (Heuberger), an der rechten Stelle. Und die dramatische Situation gerade rechtfertigt „die etwas gar zu mondscheinige Mondscheinromanze" gegen diesen von anderer Seite erhobenen Vorwurf.

Auch in Axas Hütte ist Rosamunde jedoch, wie wir hörten, vor finsteren Plänen ihres Feindes nicht geschützt. Fulgentius will sie vergiften. Während der Frevler in einem unterirdischen Gemache das Gift bereitet, ertönen geheimnisvoll aus der Tiefe die Geisterworte:

In der Tiefe wohnt das Licht,
Licht, das leuchtet und entzündet
Wer das Licht des Lichtes findet,
Braucht des eitlen Wissens nicht.

Wer vom Licht sich abgewendet,
Der bewillkommt froh die Nacht,
Daß sie seltne Gabe spendet,
Ihn belohnt mit dunkler Macht.

Mische, sinne, wirke, strebe,
Mühe dich, du Erdensohn,
Daß zu fein nicht dein Gewebe,
Und der Tat nicht gleich der Lohn.

Reißmann meint da, „daß die Dichterin nach einem großen Gedanken rang, den zu finden und auszusprechen ihr eben nicht vergönnt war". O nein! Es war vielmehr diesem Kritiker nicht vergönnt, die Absicht der Dichterin zu verstehen. Wir hören geheimnisvolle Worte unsichtbarer Geister: zweideutiges, doppelsinniges Spiel mit dem Worte Licht, — restlos freilich nicht zu erklären. Alles, wie sich's für Gespenster schickt! würde Lessing urteilen. Aber leuchtend klar wirkt der ethische Grundgedanke der dritten Strophe, die das Geschick des Unseligen im voraus verkündet. Spricht nicht das Gewissen die gleiche Mahnung stets?

Dieser vierstimmige Geisterchor für Männerstimmen — mit Begleitung

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von drei Hörnern und drei Posaunen schon 1828 veröffentlicht — wurde anfangs wenig günstig beurteilt. Während man im übrigen tadelte: zu viel Erzählung, zu wenig dramatische Gestaltung der Handlung, wußte man hier, die Szene der Giftbereitung schicke sich besser für eine Erzählung als für die Darstellung auf der Bühne. Wer kann es allen recht machen! Der unterirdische Chor war zudem, wie Schwind berichtet, „bei der Aufführung unmöglich zu vernehmen, und die Gesten des Fulgentius, der währenddessen Gift kochte, ließen ihn nicht zur Existenz kommen“. Auch Schuberts Musik fand man anfangs originell, aber bizarr. Darüber wurde man später sehr mit Recht ganz anderer Meinung. Man lobte sie als „besonders bedeutsam — außerordentlich wirkungsvoll“ (Reißmann), das „ernste tiefsinnige Musikstück“ (Kreißle) wurde den Priesterchören der „Zauberflöte“ zur Seite gesetzt. Die Musik finden wir heute „genial erfunden und verarbeitet“ (Dahms), und die geschilderte dramatische Situation könnte wirkungsvoller und der Musik entsprechender nicht ersonnen werden.

Eine der berühmtesten Eingebungen des Komponisten, von der er sich bekanntlich gar nicht trennen konnte, indem er sie auch anderwärts wiederholt noch verwendete, ist der in unvergleichlicher, wahrhaft verklärter Schönheit dahin schwebende Zwischenakt in B-dur. Nach dem, was wir nunmehr vom Gang der Handlung wissen, kann er unmöglich der Nachhall der finsteren Schlußszene des dritten Aufzuges sein. Wohl aber bildet er zu ihr den wirksamsten, glücklichsten, auf versöhnenden Ausklang hinweisenden Kontrast. Er bereitet auf das Kommende, den vierten Akt des Dramas, vor, der mit dem Wiedersehen der Liebenden im idyllischen Tal, wo Rosamunde ihre Herden weidet, beginnt. So schildert er das durch alle Tondichter in immer neuen, unerschöpflichen Wendungen gefeierte Erlebnis:

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen.

Und doch wollen, wie auch die Musik andeutet, noch einmal Schatten aufsteigen und das Glück der Liebenden verdunkeln.

Daß es sich übrigens auch umgekehrt verhalten, daß der B-dur Zwischenakt Waffengeklirr und Staatsaktion, der h-moll Zwischenakt Mondschein- und Liebesszenen begleiten könne, wird denn doch wohl niemand behaupten wollen.

Auf diesen dritten Zwischenakt folgen in der Partitur die „Hirtenmelodieen“,[1]) das von Schwind als beifällig aufgenommen erwähnte „kurze Bukolikon“. Es ist ein Andante von 40 Takten in B-dur für zwei Klarinetten in B, zwei Fagotte und zwei Hörner, — eine ganz einfache pastorale

[1]) Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weise, die sich, zweimal durch den wirksamen Kontrast einer g-moll Phrase unterbrochen, vielfach wiederholt. So wirkt der übrigens echt Schubertsche Satz durch eine gewisse absichtliche Monotonie, was er an dieser Stelle gerade wirken soll. Er malt nämlich die resignierte Stimmung der königlichen Schäferin, die wir wohl zu Beginn des vierten Aktes bei diesen Klängen, vielleicht mit der traditionellen „Hirtenflöte" darin einstimmend, in ihrem einsamen Tale wiederfinden, wo der Prinz sie dann aufsucht.

Hirtentänze und Gesänge sollen im weiteren Verlauf der Handlung dieses Schlußaktes, so will es Fulgentius, Rosamundens vermeintlichen stillen Wahnsinn, in dem sie sich Hirtin dünke, nähren. Dem vierten Akt gehören somit die beiden gemischten Chöre an, der Hirten- und der Jägerchor, die wohl unmittelbar aufeinander folgten, da Schwind berichtet: „Im letzten Akt kam ein Chor von Hirten und Jägern, so schön und natürlich, daß ich mich nicht erinnere, etwas Ähnliches gehört zu haben. Mit Beifall wurde er wiederholt." In der Tat ist der Hirtenchor eine Perle der „Rosamunden"-Musik; der frische und lebendige Jägerchor aber ist poetisch verfehlt und musikalisch zwar auch sehr schön, aber doch minder originell und bedeutend. Diese ursprüngliche Anordnung, daß der Hirtenchor dem Jägerchor vorausging, ergibt übrigens eine wirkungsvolle Steigerung des dramatischen Lebens, dessen Höhepunkt dann das sich an den Jägerchor anschließende G-dur Ballet bildet.

Rosamundens alte Freunde, die Genossen ihres Jugendlebens, erscheinen. Zuerst also die Hirten und Hirtinnen. Sie singen:

Hier auf den Fluren mit rosigen Wangen,
Hirtinnen, eilet zum Tanze herbei!
Laßt euch die Wonnen des Frühlings umfangen,
Liebe und Freude sind ewiger Mai.

Hier zu den Füßen, Holde, dir, grüßen
Herrscherin von Arkadien wir dich.
Flöten, Schalmeien tönen, es freuen
Deiner die Fluren, die blühenden, sich.

Von Jubel erschallen die grünenden Hallen
Der Höhen, die luftig, der Fluren, die duftig
Erglänzen und strahlen in Liebe und Lust.
In schattigen Talen, da schweigen die Qualen
der liebenden Brust.

Mit achtstimmigem Wechselgesang fallen die Jäger und Jägerinnen, von schallenden Hörnern begleitet, ein. Er lautet:

Wie lebt sich's so fröhlich im Grünen,
Im Grünen bei fröhlicher Jagd,
Von sonnigen Strahlen durchschienen,
Wo reizend die Beute uns lacht.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wir lauschen, und nicht ist's vergebens,
Wir lauschen im duftenden Klee;
O sehet das Ziel unsers Strebens,
Ein schlankes, ein flüchtiges Reh!

Getroffen bald sinkt es vom Pfeile,
Doch Liebe verletzt, daß sie heile,
Nicht bebe, du schüchternes Reh,
Die Liebe gibt Wonne für Weh.

Die „Hirtinnen eilen zum Tanze herbei“, und so bildet das zweite Ballet, das in G-dur, den passenden Abschluß der Musik, „hochoriginell“ in seinen Themen und Melodieen, „unnachahmlich in seiner Grazie und gesunden Fülle“ (Heuberger).

Vielleicht wird es in Zukunft doch noch einmal möglich, die hier versuchte Einordnung der Schubertschen Musik in den Gang der Handlung auf ihre Richtigkeit im einzelnen nachzuprüfen, wenn die „verlorene Handschrift“ sich wider Erwarten doch noch eines Tages irgendwo finden lassen sollte. Auf München, das die „Rosamunde“ nicht annahm, und auf die unbekannten Bühnen, die nach der Behauptung des Sohnes der Dichterin das Drama annahmen, aber auch nicht aufführten, weisen, wie gesagt, nunmehr die letzten Spuren hin. Jedenfalls wäre das die erfreulichste Antwort auf diese meine Ausführungen. Hoffentlich werden sie aber wenigstens eine gerechtere Würdigung der durch ein grausames persönliches Geschick für ihre Romantik in Weltanschauung und Lebensführung schon schwer gestraften deutschen Dichterin[1]) zur Folge haben, mindestens aber allmähliches Verstummen des Spottes und Hohnes und der im wesentlichen völlig unbegründeten Klagen über ihre angeblichen „poetischen Frevel“.

[1]) Ein Porträt Helminas werden wir im nächsten Heft veröffentlichen. Red.



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BERNHARD STAVENHAGEN

GESTORBEN AM 26. DEZEMBER 1914

VON EDGAR ISTEL IN BERLIN-WILMERSDORF

Ein altes Griechenwort kündet: „Wen die Götter lieben, der stirbt jung." Auch Bernhard Stavenhagen ist „jung" gestorben, obwohl er ein Alter von 52 Jahren erreichte. In seiner Vollkraft, mit dem schönen Enthusiasmus des „Ewig-Jungen" hat er ein Menschenalter künstlerisch gewirkt, und als ihm der Tod plötzlich nahte (eine Lungenentzündung raffte ihn hinweg), da schien es, als ob er den Jugendlichen vor den Beschwerden eines grämlichen Alters schützen wolle; denn: alt werden, das war das schlimmste für einen Feuerkopf vom Schlage Stavenhagens.

Die Sonne seines Lebens hieß Franz Liszt, und um diese Sonne kreiste Stavenhagen noch als getreuer Trabant, da ihr Glanz schon längst erloschen war. Ein echter Jünger des großen Meisters, war er nicht nur einer seiner Klavierdiadochen, sondern auch gleich ihm stets bereit, hilfreich das Neue, Werdende zu unterstützen. Wir alle, die wir um 1900 herum mit unaufgeführten Partituren in Isar-Athen hausten, wir gedenken heut vor allem in Dankbarkeit Stavenhagens als des Mannes, der so manche unserer — mehr oder minder „kakophonischen" — Blütenträume reifen ließ.

Stavenhagen war von Haus aus ein pianistisches Wunderkind. Am 24. November in Greiz (Fürstentum Reuß) geboren, musikalisch an der Berliner Königlichen Hochschule bei Rudorff (Klavier) und Kiel (Komposition) ausgebildet, erhielt er bereits im Jahre 1880 den Mendelssohn-Preis, worauf ihn das Gestirn Franz Liszts nach Weimar zog. Bei dem alten Meister vollendete er seine Studien und als treuer Begleiter zog er mit dem geliebten heiligen Franz nach Pest, Rom, Paris und London, Künstlerfahrten, von den Stavenhagen im Freundeskreis manch heiteres Stückchen zu erzählen wußte. Weimar blieb aber immerhin das Zentrum Lisztscher Betätigung, und auch Stavenhagen, der daselbst zunächst unterrichtete, dann ab 1896 als Hofkapellmeister tätig war, unternahm von Weimar aus jene großen Konzertreisen durch Europa und Amerika, die seinen Ruf als einen hervorragenden Liszt-Schüler begründeten. Er hatte eine überaus brillante Art, das Pianoforte zu meistern; urwüchsige Kraft, großer „Schmiß", blendende Virtuosität waren die Grundzüge seines Spiels, das indes auch in der Kammermusik seine Vorzüge entfalten und sehr warm werden konnte. Im allgemeinen jedoch vertrat er mehr die glänzende als die musikalisch-vertiefte Seite der Pianistenwelt, und namentlich seitdem er wegen des Taktstocks die Tasten vernachlässigte, seitdem er mehr Orchesterproben hielt, als Klavier übte, kamen neben großartigen Eindrücken mitunter auch recht unterschiedliche zustande. Aber hatte er einmal wieder energisch studiert, nahm er sich am Klavier zusammen, war er besonders guter Laune, dann bereitete er seinen Hörern Hochgenüsse, wie sie nur die Besten darzubieten vermochten.

Vom Jahre 1896 ab schon wurde Stavenhagen vorwiegend Dirigent, und als solcher ging er 1898 ans Hoftheater in München; gleichzeitig wurde er Leiter der großen Konzerte der Hofkapelle („Akademie"-Konzerte). Die vier Jahre, die Stavenhagen am Theater in München war, bedeuten keine glückliche Episode seines Lebens; seine gerade, offene Natur war den Bühnenintrigen nicht gewachsen, und auch seine Dirigenteneigenart neigte durchaus dem Konzertsaal zu. Was ich an Opernvorstellungen unter Stavenhagen damals hörte, das war selten über das Mittelmaß hinausragend. Dagegen entfaltete er eine überaus fruchtbare Wirksamkeit als Konzertdirigent. Zwar „lagen" ihm hier die klassischen Meister fast gar nicht, und besonders Beet-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hovensche Symphonieen waren nicht seine stärkste Seite; trotzdem aber — so seltsam es klingt — bedeutete er einen gewichtigen Faktor im musikalischen Leben Münchens, das gerade damals mit Leidenschaft das Neue kultivierte und auf die Pflege des Alten nicht sonderlich bedacht war. So führte denn Stavenhagen alles, was irgendwie Anspruch auf öffentliche Beachtung erheben konnte, besonders die Werke des von ihm unter den Zeitgenossen am höchsten gestellten Gustav Mahler, dann was von Richard Strauß, Thuille und den kleineren Göttern und Halbgöttern des Jungmünchner Kreises geschaffen wurde, dem stets beifallfreudigen Publikum vor, besonders, seitdem er vom Theater und den Hofkonzerten zurückgetreten war und sich mit dem Kaimorchester fast jede Woche in verschiedenartigen Konzerten, vielfach auch auswärts betätigte. Das war in den Jahren 1902—1905, den Glanzjahren Stavenhagens, der seit 1902 zum Direktor der Königlichen Akademie der Tonkunst ernannt worden war, eine Stellung, die ganz vortrefflich für ihn paßte, wenn — er sich diplomatischer verhalten hätte. Aber der Feuergeist eines Stavenhagen, der die akademischen Perücken seiner „Kollegen" etwas allzu rasch auszustauben suchte, ging hier zu stürmisch vor; alles sollte sofort reformiert werden, alle die alten Herren wollte er pensionieren; nach dem Muster großer amerikanischer Konservatorien sollte ein prunkvoller, Münchens würdiger Neubau erstehen, in dem nur hervorragende Kräfte unterrichten sollten. Alles das war vorbereitet, sogar ein idealer Bauplatz (auf dem jetzt die preußische Gesandtschaft steht) ausgewählt, — Stavenhagen war, obwohl Protestant, sogar der Zustimmung der herrschenden klerikalen Partei sicher, da er unter dem Beifall der hohen Geistlichkeit Liszts kirchliche Musik in München propagiert hatte, — da stürzten seine besten Freunde, der kunstsinnige Ministerpräsident Graf Crailsheim und der ebenfalls musikliebende Kultusminister von Landmann, die den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens im Hause Stavenhagens gebildet hatten. Das nachfolgende nüchterne Geschäftsministerium aber verwarf Stavenhagens großzügige Pläne und suchte diesen unbequemen Brausekopf, über dessen etwas paschahafte Direktionsführung die Klagen mißgestimmter Professoren sich zu häufen begannen, durch Schikanen (wie Urlaubsverweigerung bei Konzertreisen usw.) loszuwerden. Das gelang auch nur zu bald, und damit verlor Münchens Musikleben Unwiederbringliches: heute noch unterrichtet die Königliche Akademie der Tonkunst in den Garderoberäumen (!!) des völlig unzulänglichen alten Hauses am Odeonsplatz. Nachdem Stavenhagen eine Zeitlang in München private Meisterklassen geleitet, siedelte er 1907 nach Genf über, wo er nach der Scheidung von seiner ersten, in Berlin lebenden Gattin, der Sängerin Agnes Denis, sich mit einer seiner Genfer Schülerinnen, Viktoria Bogel, verheiratete. In Genf wurde er Leiter einer Meisterklasse am Konservatorium und Dirigent der Abonnementskonzerte. Auch hier trat er noch warm für alle bedeutsamen Neuerscheinungen ein, doch hörte man in den letzten Jahren auffallend wenig mehr von seinen Taten. Seine künstlerische Sehnsucht ging, so wohl er sich landschaftlich auch in Genf fühlen mochte, doch nach einer großen Dirigentenstellung, und besonders einmal hat er sich sehr eifrig, aber vergeblich darum bemüht, nach Berlin zu kommen.

Als Komponist ist Stavenhagen nur wenig hervorgetreten: einige Klavierkonzerte, hauptsächlich von ihm selbst gespielt, ein paar kleinere Klavierstücke, Lieder und Chorsachen verrieten wenig eigenartige schöpferische Begabung, aber er selbst vermochte, wenn man ihn damit aufzog, gutgelaunt in die Neckereien mit einzustimmen. Und so, wie er war, der prächtige, herzlich warme, liebe Mensch, der Freund jeden schönen Lebensgenusses, der Genosse übermütiger Künstlerscherze, der Förderer jugendlichen Strebens, so wird er all jenen in steter wehmütiger Erinnerung bleiben die ihm in seiner glänzenden Künstlerlaufbahn nahegetreten sind.



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# REVUE DER REVUEEN

## Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

KUNSTWART UND KULTURWART (München), 2. Novemberheft 1914. — „An die deutschen Künstler." Von Fidus. „Wenn wir die neue Lebendigkeit und den führenden Geist der Zeit wirklich innerlich zu erfassen oder schon vorzuahnen wissen, so können wir neue Größe maßvoll und Schönheit volksverständlich geben, ohne in billige ‚Klassizität' und süßliche Anpassung zu verfallen; wir könnten den Herzschlag, den Willen und das Gewissen des Volksgeistes sichtbar und hörbar machen. . . . Glaubt nicht, daß es jetzt noch nicht Zeit sei, daran zu schaffen, damit hervorzutreten, und daß man den Frieden abwarten müsse. Dann wäre es zu spät, den Kampf zu beginnen, der neben dem blutigen gekämpft werden muß nach außen wie nach innen. Denn es ist ein Kampf nötig gegen den Geist der Veräußerlichung, der gerade in der Trägheit des langen Friedens mächtig wurde, und den die vorbildlich Schaffenden tatsächlich nicht während desselben zu besiegen vermochten. Aber nach dem Kriege, und gerade nach einem sieghaften und vielleicht gewinnbringenden, würde der Mammon und seine Zensur wiederum die Herrschaft an sich reißen, wenn nicht auch wir jetzt wachten und kämpften wie unsere Krieger gegen denselben Geist am Völkermarkte. Nein, deutsche Künstler, es ist keine Sache zufälliger Richtungen, vorübergehender Mode gewesen, die Verpönung und Unterdrückung von deutschem Idealismus in der Kunst, dem heute allein noch schöpferischen, vorbildlichen in der Welt. Sie ist ein planmäßiger Kampf rückständiger Mächte gewesen im Gewande auch des verwegensten Fortschritts. Nicht das gesellschaftliche Banausentum war der Hauptfeind aufstrebender Geistesschöpfung, sondern eine in jeder Art ziellose, oberflächliche, zersetzende Kunstkritik und mit ihr im Bunde ein das Echteste ächtender Kunstmarkt . . ."

WESTERMANNS MONATSHEFTE (Braunschweig), 59. Jahrgang, Dezemberheft 1914. — „Die Wiedergeburt der deutschen Tonkunst." Von Walter Niemann. „ . . . Deutschland ist das geistige und künstlerische Vermittlerreich der Welt. Aber der Wahn der künstlerischen Internationalität im besonderen hatte die deutsche Tonkunst schließlich derart gepackt und geschädigt, daß auch hier das Sicherheitsventil eines Krieges, einer allgemeinen Selbstbesinnung und, in der Folge, einer Umkehr und Rückkehr in geistigen und künstlerischen Dingen mit Naturgewalt sich öffnen mußte." „ . . . Wir haben es jahrzehntelang auch in der Tonkunst anscheinend vergessen, was deutsch ist. Wir haben uns zu Dienern und Sklaven ausländischen Mammons gemacht und unserer eigenen Künstler, unserer eigenen Kunst darüber nur zu sehr vergessen. Auch die deutsche Tonkunst haben der Großkapitalismus und die Überkultur in verhängnisvolle, todbringende Bahnen gelenkt. Nun, da die Explosion auf die schließlich unerträglich gewordene Überspannung auch auf diesem Gebiet in dem allgemeinen Boykott ‚feindlicher' Musik und Musiker erfolgte, ist es Zeit, zu fragen: Stehen wir vor einer Wiedergeburt auch der deutschen Tonkunst? Ganz gewiß, denn die allgemeine geistige Wiedergeburt Deutschlands nach diesem Kriege, die, ob wir siegen, ob wir unterliegen, unausbleiblich ist, begreift auch in sich die deutsche Tonkunst. Sorgen und arbeiten wir nur, daß sie uns nicht unvorbereitet treffe. Damit kommen wir auf den Kern dieser Studie: Wo sind die förderlichen Anregungen dazu, welches die positiven Ergebnisse dieser Wiedergeburt? Was müssen und können wir tun, um der musikalischen Wiedergeburt Deutschlands die feste Grundlage zu bauen?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vor allem: treiben wir gesunde Musikpolitik. Zunächst: verschließen wir eine ordentliche Reihe von Jahren unsern Feinden, die deutsche Gutmütigkeit, Langmütigkeit und Vornehmheit mit brutalem Überfall und Verrat gelohnt haben, unsere sämtlichen Lehranstalten. Sie, die in den Hörsälen unserer Universitäten mit oft schamloser östlicher und südöstlicher Frechheit die ersten und besten Reihen belagert hielten, die — auch das ist ja leider kein Geheimnis! — unsere großen staatlichen Konservatorien der Musik in Leipzig, Berlin und München förmlich übervölkerten, die sich in unsern großen Musikzentren niederließen und deutschen Musiklehrern und -lehrerinnen das Leben sauer machten oder die heimischen ausübenden Künstler durch das klettenartige Zusammenhalten ihrer landsmännischen Kolonien beiseiteschoben, mögen nun im eignen Lande lernen, lehren und öffentlich auftreten. Wir wollen den berechtigten Zorn und Haß gegen unsere Feinde nicht kleinlich an ihren Individuen lohnen; aber wir wollen künftig verhindern, daß diese deutscher Kunst, deutschen Künstlern Luft und Licht wegnehmen. Bleiben wir Herren im eigenen Hause! . . . Der Weg zur Selbstbesinnung und Selbsteinkehr geht hier zunächst durch eine gesunde deutsche Heimatkunst. Der Heimatkunst das Enge, Beschränkende, Kleinbürgerliche, Sentimentale genommen — sollte sie in solcher Reinigung nicht auch für die Musik möglich sein? Ein Beispiel: Johannes Brahms ist der einzige große niederdeutsche Meister der Tonkunst. Wo ist seine Schule? Wo sind seine Jünger? Sie sind da, aber keiner kennt und würdigt sie, am wenigsten seine Landsleute." „Der deutsche schaffende Künstler wird, statt weiterhin das Mittel des französischen Impressionismus und Pointillismus zum Zweck zu erheben, statt zum exotischen Osten zu schielen, statt der vielfach brutalen Sinnlichkeit und Halbbarbarei Rußlands nachzueifern, aus dem tiefsten Schacht, den lautersten Quellen deutscher Art, deutschen Volkstums, deutscher Natur, deutscher Dichtung und Malerei schöpfen. Viel ist da versäumt worden. Wir und Österreich-Ungarn haben leider eine ganze Reihe meist junger Künstler, die den exotischen Reizen des französischen Impressionismus und Pointillismus ganz und gar unterlegen sind, denen Ganztonleitern, Ketten von Septim- und Nonenakkorden, offene Quintenparallelen und ähnliche Greuel nicht mehr Mittel zum Zweck des Tonmalerischen, Exotischen, Antikisierenden, Stimmungsvollen, sondern Zweck schlechthin bedeuten. Sie sind nicht zur Erkenntnis dessen gekommen, wie wesensfremd dem innerlichen germanischen Empfinden diese im Grunde äußerlichen und pikanten Attrappen bleiben müssen." Nachdem Niemann Beispiele unseres höchstgesteigerten musikalischen Kosmopolitismus auf den verschiedensten Gebieten (Musikverlag, Musikalienhandel, Konzertbetrieb, Solistenwesen, Musikkritik usw.) gegeben, schließt er seine Ausführungen mit folgenden Worten: „Ob aber auch innerlich durch Erkenntnis, Pflege und Förderung alles dessen, was deutsch in der Tonkunst heißt, eine baldige Besserung zu erwarten ist? Ich fürchte ein wenig, ‚nein' antworten zu müssen. Der Internationalitätswahn sitzt noch zu fest in den Köpfen unserer Musikkritiker, und der Mangel an Nationalgefühl scheint eine hartnäckige deutsche Erbsünde zu sein. Dazu kommt, daß die überwiegend dekorative Straußische Schule und die malerisch-impressionistische und naturalistische modernste Schule der Instrumentalkomposition großen Stils und großer Formen den Sinn für das im tiefsten Sinne Deutsche und — folgerichtig muß man zugleich sagen — Intime, Stille und heimlich Versonnene, zumal bei der Hast des modernen Urteilens und Urteilenmüssens, vielfach bereits bedenklich abgestumpft hat. Wir wünschen uns nicht zum wenigsten musikalische Fontanes, Storms und Raabes. Aber wir fürchten zugleich, daß nur wenige sie rechtzeitig erkennen werden. Das Deutsche möchte ich durchaus nicht auf Deutsch-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

land allein beschränkt, sondern auch auf Deutsch-Österreich und seine vielen wunderbar musikbegabten Stämme ausgedehnt wissen. Ja, ich möchte das Deutsche als Kern eines großen Zusammenschlusses aller germanischen Völker fassen, wie ihn auf politischem Gebiet der Krieg zweifellos einmal bringen wird. Das bedeutet durchaus keine ‚musikalische Inzucht', sondern eine kulturelle Verschweißung, die dem Nationalen dieser Völker auch in der Tonkunst erst Boden und Frucht gewähren wird. Wir wollen die übrigen germanischen Musikkulturen nicht in die deutsche aufgehen lassen, sondern jede einzelne durch gegenseitige Wechselwirkung gerade in ihrer engeren nationalen Eigenart sich entwickeln lassen. Das ist der Boden, auf dem eine Wiedergeburt deutscher Tonkunst nach dem Weltkriege nicht nur möglich, sondern sicher sein wird. Ihn zu bestellen, damit diese Saat herrlich aufgehe, muß jeder Künstler, ob schaffend oder nachschaffend oder kritisch betrachtend, muß jeder Musikalienverleger und Musikalienhändler, muß aber auch jeder ernste Liebhaber der Musik an seinem Platze begeistert, unermüdet und zukunftsfreudig mithelfen."

DER MERKER (Wien), 5. Jahrgang, 2. Oktoberheft 1914. — „Kriegsmusik." Von Josef Reitler. „... Die scheinbar paradoxale Zusammensetzung der Worte Krieg und Musik wird sofort begründet, wenn wir an die Definition des vieldeutigen Begriffes schreiten. Zwei Hauptgruppen von Kriegsmusik müssen vor allem auseinandergehalten werden: Musik idealisierenden und Musik realistischen Inhalts. Letztere umfaßt alle mehr oder minder gelungenen Versuche der sogenannten Programmusik, kriegerische Handlungen zu schildern und zu illustrieren... In der ersteren, weitaus mächtigeren Gruppe ist alle Musik begriffen, die Empfindungen bei kriegerischen Anlässen oder sonstigen Vorgängen, die mit dem Krieg in irgendeinem Zusammenhang stehen, tönend ausdrückt. Ist diese in allen Formen der Instrumental- und Vokalmusik denkbar, so wird jene in ihrer reinsten Gestalt nur in der Instrumentalmusik nachweisbar sein. Indem sie für ihre Zwecke sehr oft populäre Motive herübernimmt, die auch in formaler Verfeinerung ihren Ursprung nicht verleugnen können und brauchen, nähert sich die kriegerische Kunstmusik häufig der kunstloseren, aber gewöhnlich wunderbar echt empfundenen Volksmusik. Jene Kriegsmusik, die ich die idealisierende nannte, weil sie nicht reale Vorgänge zu reproduzieren trachtet, sondern Empfindungen auf ihre Art spiegelt, hat eine dreifache Wurzel des Werdens. Denn anders sind die allgemeinen Gefühle des Soldaten und für den Soldaten vor dem Kriege, während des Krieges und nach dem Kriege. Vaterlandsliebe, Kraftgefühl und freudige Zuversicht, Mannesmut, Heldenleben und Heldentod im Schlachtgetümmel, Siegesjubel und Lobpreisung des wiedergewonnenen Friedens sind zu allen Zeiten Gegenstand der verklärenden Tonkunst gewesen. Keine andere Kunst vermag wie die Musik allgemeine Gefühle so allgemein auszudrücken, die Phantasie zu beflügeln, das Herz zu bewegen und die Leidenschaften zu erregen. Die guten Leidenschaften natürlich. Wenn wir hören, daß sich die Regimentskapellen im Schützengraben aufstellen und vaterländische Weisen spielen, unseren Soldaten zu einer Freude, die die Kampfeslust schürt, das patriotische Gefühl jedes einzelnen zu hellster Begeisterung entflammt, so erkennen wir hierin wieder einen Beweis für die beseligende Macht der Musik, die Herzen aufzurichten und das blutig-ernste Handwerk des Krieges mit dem Pathos höherer Sittlichkeit zu vergolden vermag . . ."

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), No. 631 und 646 (12. und 20. XII. 1914.) — No. 631. „Die Kunst ‚international'?" Von Siegmund von Hausegger. „Während die halbe Welt sich gegen uns in Waffen erhebt, klingt wie eine mißstimmende Friedensschalmei die Phrase von der ‚internationalen Kunst' in den Schlachtenlärm,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

während führende Männer der Wissenschaft und Kunst die Beziehungen mit der Geisteswelt der Feinde abbrechen, stehlen sich in unsere Theater Bizet, Gounod, Massenet, Delibes. Steht denn einzig das Theater auf einer Insel der Seligen, unberührt vom Weltbrand? Die wahre Kunst sei international? Merkwürdig: wir unterscheiden doch recht scharf zwischen griechischer, italienischer, deutscher, französischer Kunst und meinen, daß sie jeweils durch das Eigentümliche jeder dieser Nationen ihren Charakter unauslöschlich eingeprägt erhalten habe. ‚Werthers Leiden,' ins Französische, Englische, ins Chinesische übertragen, blieb immer eine deutsche Dichtung. Ragen die größten Kunstwerke auch in den allen Menschen blauenden Himmel, mit ihren Wurzeln sind sie doch fest in den Nährboden ihres Volkes verwachsen. Sophokles, Praxiteles verewigen griechisches Wesen, Raffael ist die Vollendung des italienischen Typus; Beethovens Symphonieen, Goethes Dichtungen, Dürers Passionen konnten nur in der Tiefe der deutschen Volksseele entstehen. Und doch soll die Kunst heimatlos inter nationes, zwischen den Völkern stehen, soll gerade bei ihr das nationale Moment ausgeschaltet werden? ... Das Große in der Kunst aller Völker, in seinem Urgrund national, in seiner Wirkung aber supra nationes, über den Völkern stehend, hat sich gerade der Deutsche, wie kein anderer Volksstamm angeeignet und so die Universalität seiner Kultur geschaffen. Daneben lebt in ihm ein für das Fremdartige als solches fast leidenschaftliches Interesse, das, innerhalb gewisser Grenzen reich an Anregung, in seiner Übertreibung den Deutschen bis zur Selbsterniedrigung verführt. Fast schien es bei Ausbruch des Krieges, als besännen wir uns auf dieses Erbübel. Da ist es das Theater, das sich so oft dem nationalen Gedanken in der Kunst verschlossen hat, das nun wieder fahnenflüchtig und, ohne Rücksicht darauf, daß draußen auf den Schlachtfeldern unser Volk im Kampfe gegen das Franzosentum blutet, seine Tore willig der französischen Oper öffnet. Sind ihre Offenbarungen tatsächlich so erhabener und unentbehrlicher Art, daß sie den Abgrund überbrücken, der uns in diesen Tagen von französischem Wesen und Empfinden trennt? . . ." „Der läuternden Bewegung, welche das deutsche Volk wie ein Sturmwind erfaßt hat, darf sich auch das Theater, als Bildungsstätte von weittragendem Einfluß, nicht entziehen. Auch hier muß, wie überall, das Überflüssige, Unwahre, Kleinliche, das mit deutschem Wesen Unverträgliche heraus! Großes, Unvergängliches werden wir auch am Feinde ehren. Aber für ausländische Modegötzen ist jetzt kein Platz bei uns, selbst für das blendende Feuerwerk der ‚Carmen'. Der großen Zeit können nur die ernsten, tiefen Klänge deutscher Kunst genügen. Sie ist reich genug, den Spielplan auf lange Zeit hinaus zu versorgen. Es schadet wahrlich nicht, wenn unser Volk, nach dem Auslandsdelirium der letzten Jahre, sich wieder auf seine eigene Kunst besinnt. Aus dem Erlebnis dieses Krieges soll auch dieser ein neuer Frühling erstehen. Das Theater möge sich das Verdienst erwerben, dieser Epoche den Boden zu bereiten. Nicht eine Kunst in jenem engen Sinne, der die Gesinnung für die Tat gelten läßt, aber eine neue große, nationale Kunst soll uns die Zeit bringen. Selbstbesinnung, klares, bewußtes Erfassen dessen, was deutsch ist, muß vorgehen. Kein höheres Ziel kann ausübender wie schaffender Kunst gesteckt werden, als sich deutschen Heldentums würdig zu erweisen." — No. 646. „Die verkannte ‚Carmen'." Von Edgar Istel. Verfasser wendet sich gegen den vorstehenden Aufsatz Siegmund von Hauseggers, in dem u. a. auch gesagt wird, daß uns nie und nimmer zu helfen sei, wenn wir jetzt, wo es „nicht nur Krieg von Volk zu Volk, sondern auch von Geist gegen Geist gilt, nicht das unserem innersten Fühlen Feindliche und Widerstrebende ihrer Werke erkennen, wenn wir nicht jetzt erkennen, daß die geniale Dirne Carmen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem deutschen Frauenideal ins Gesicht schlägt ..." Zunächst, sagt Istel, „ist die Voraussetzung der Hauseggerschen Behauptung völlig verfehlt: mit Frankreich führen wir Krieg, weil wir ihn in Konsequenz des russischen Krieges führen müssen, und ebenso führt Frankreich nur deshalb mit uns Krieg, weil es durch seine unselige russophile und englandfreundliche Politik dazu gezwungen wurde; wenn wir diesen Krieg gegen einen ‚Geist' führen, so ist dies der Geist des englischen ‚cant' und der Geist des russischen Knutenregiments, aber nicht der Geist Frankreichs, der — was Herr von Hausegger eben nicht einsehen kann — Geist von unserem Geiste ist; gibt es doch kaum zwei Völker auf dem Erdenrund, deren Kulturen sich derart komplementär zueinander verhalten, wie die Frankreichs und Deutschlands. Frankreich braucht aber übrigens (und das erkannten zuletzt viele geistig hochstehende Franzosen) die deutsche Kulturbefruchtung genau so gut wie wir die französische. Wer will denn, wenn er nicht selbst der höchste Weltenrichter in eigener Person ist, nationale Werturteile aussprechen? Wenn Frankreich und England jetzt wirklich zugrunde gehen sollten, dann gehen eben schlechte politische Organisationen zugrunde, vielleicht auch die Geister der Selbstgefälligkeit und Geldgier, die das moderne Frankreich und das moderne England ankränkelten; so wenig aber der große altenglische Geist, der einst einen Shakespeare geboren, verloren geht, so wenig kann jener echt gallische Esprit, dessen erlesene Blüte die ‚Carmen'-Partitur ist, vernichtet werden. Als ‚Modekunst', ‚ausländischen Modegötzen', ‚blendendes Feuerwerk' bezeichnet Hausegger ein Geniewerk vom Range der ‚Carmen'. Demgegenüber nur Aussprüche von Männern, deren urdeutsche Gesinnung auch Herr von Hausegger nicht wird leugnen wollen: ‚Was glänzt, ist für den Augenblick geboren, das Echte bleibt der Nachwelt unverloren,' läßt Goethe seinen Dichter sagen. ‚Carmens' Pariser Uraufführung fand am 3. März 1875, also vor nunmehr fast 40 Jahren statt; der Pariser Erfolg war bekanntlich derart schwach, daß Bizet aus Gram darüber starb. Erst Österreich (Wien!) und Deutschland erkannten den Wert des Werkes, das nunmehr seit fast einem halben Jahrhundert — für eine Oper ein großer Zeitraum! — sich unvermindert, ja neuerdings sogar steigend in der Gunst des Publikums gehalten hat, neben Wagner, und trotz Wagner, ein Beweis seiner unverwüstlichen Lebenskraft. Kein Geringerer als Friedrich Nietzsche, dessen ‚Zarathustra' neben der Bibel und ‚Faust' jetzt draußen in den deutschen Schützengräben am meisten gelesen wird, kein Geringerer als dieser erlesene Geist hat die Bedeutung der ‚Carmen' mit enthusiastischen Worten immer und immer wieder gepriesen ..." Wie ferner das „deutsche Frauenideal" eigentlich beschaffen sei, verrate Hausegger leider nicht. „... Haben es ihm vielleicht die blonden Zöpfe Micaëlas angetan, die von der ‚genialen Dirne' Carmen ebenso schlecht behandelt wird, wie der überaus tugendhafte Don Ottavio von dem gleichfalls genial-liederlichen, leider aber sogar in Mozartsche Musik gesetzten ‚Don Juan'? ... Im Ernst: mit derlei ‚moralischen' Wertungen sollten wahrhafte Künstler nicht an Geniewerke herantreten. Schließlich gilt in der Liebe genau so wie in der Kunst noch immer das schöne Wort Wagners: ‚Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf' ..."

Willy Renz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

74. **Helene Caspar:** Klavier-Unterricht. Ein Wegweiser und Ratgeber für Lehrende und Lernende. Verlag: P. Pabst, Leipzig 1914.

Die Verfasserin bemerkt in ihrem Vorwort, sie sei sich bewußt, „nichts eigentlich Neues zu sagen", glaubt aber „den Stoff in neuer Zusammenfassung und manches in anderer Beleuchtung zu bringen", und damit ihrer Arbeit ihren Wert zu sichern. — Die Anschauungen über das Klavierspiel, und wie es zu lehren sei, haben sich in den letzten 20 Jahren so beträchtlich verschoben, daß vermittelnde Darstellungen, wie Caspars Buch eine ist, von großem Werte sein können. Auf der Höhe selbständiger Forschung kann ein Buch über das Klavierspiel überhaupt kaum stehen; denn der Verfasser eines solchen hat seine Aufgabe bereits restlos erfüllt, wenn er den Vorgang des Klavierspiels auf seine physikalischen, biologischen (anatomischen, physiologischen, psychologischen) Bedingungen zurückgeführt und aus diesen Voraussetzungen ein pädagogisches System mit seinen methodischen und ästhetischen Regeln entwickelt hat. Das wäre das Ziel, das ein Autor eines Buches über das Klavierspiel anstreben und erreichen könnte. Es setzt also eine Zusammentragung naturwissenschaftlicher, psychologischer und ästhetischer Erkenntnisse, geordnet vom Standpunkte des Klavierpädagogen voraus. Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß ein solches Buch bisher keinem Musiker einwandfrei gelang. Teils stellen sich die Autoren nur Teilaufgaben, wo sie aber das oben angedeutete Gesamtziel anstreben, will es ihnen meist nicht gelingen, die Anwendung der allgemeinen naturwissenschaftlichen, psychologischen und ästhetischen Erkenntnisse auf den besonderen Fall klar und konsequent durchzuführen. Wir haben also kein in diesem hier angedeuteten Sinne befriedigendes Werk über das Klavierspiel, ja auch nur wenig befriedigende Detailarbeit zu diesem Thema. Die wertvollste psychologische Studie auf diesem Gebiet: Steinhausens „Umgestaltung", und diejenige zusammenfassende Darstellung, die unzweifelhaft den weitesten Horizont zeigt: Breithaupts „Natürliche Klaviertechnik" (so sehr man dies Buch auch fast in jedem Teile anfechten mag) zitiert die Verfasserin überhaupt nicht, und so kann es, aus den hier entwickelten Gründen, auch nicht wundernehmen, wenn ihre Arbeit aus Mangel an haltbaren Grundlagen gleichfalls ihr Thema nur recht unvollkommen entwickelt.

Der Bestimmung des Buches „für Lehrende" möchte ich daher kaum zustimmen, wenn man nicht an die überzahlreichen Klavierlehrerinnen und -lehrer denken will, die besser täten, zu lernen, statt zu lehren. Daß die Verfasserin nichts Neues sagt, ist ihr kaum zur Last zu legen. Bedenklicher stimmte mich die häufige Wahrnehmung, daß sie ungeklärte Ansichten und ungenügend beobachtete Tatsachen vorträgt. Dies zeigt sich auf allen Gebieten, mit denen sie in ihrer Darstellung in Berührung kommt. Ich führe hier, um nicht mißverstanden zu werden, folgende wenige Einzelfälle aus einigen Kapiteln an. S. 68 meint die Verfasserin, die Körperbewegungen erfolgten „nur durch Tätigkeit unserer Gelenke" (!!). S. 69: „Mittels des Ellenbogengelenks kann ich den Unterarm dirigieren." „Es hat die Aufgabe, den Unterarm in frei schwebender Lage zu halten und zu führen." S. 74 spricht die Verfasserin von den „Muskeln der Fingerkuppe oder des ganzen Fingers vom Knöchelgelenk an." Mit solchen anatomischen und physiologischen „Kenntnissen" kann man freilich über die Vorgänge beim Klavierspiel nichts Klares sagen. In dem Kapitel „Anschlag und Technik" fehlt es gleicherweise an klarer Definierung der Grundbegriffe wie der Folgerungen daraus. Über das Problem der Tonbildung am Klavier im Verhältnis zu den Möglichkeiten auf anderen Instrumenten las ich kein klares und bestimmtes Urteil. Jedoch zeigen Sätze wie (S. 82): „Der Anschlag ist für das Klavierspiel, was Tonbildung für den Gesang ist" und (S. 84) „Das Hauptmoment der Tonbildung in Stücken ist das Ideelle, Ästhetische des Anschlags, was sich nicht in Übungen erlernen und studieren läßt: die Klangfarbe in ihren unendlichen Schattierungen", daß alle Physiker und fortschrittlichen Klavierpädagogen der letzten Jahre umsonst über diesen Punkt gesprochen haben. S. 227 fällt die Verfasserin folgendes Urteil, das über ihre Kenntnisse in der Formenlehre zu denken gibt: „Liszt greift in seiner einsätzigen h-moll Sonate auf die Phantasieform des letzten Beethoven zurück." Auf derart verdrießliche Stellen, die den Eindruck des Buches arg beeinträchtigen, stößt man allzu oft. Oft nehmen auch die Urteile zu sehr den Charakter von Gemeinplätzen an. Bemerkenswert erscheint es mir, wenn die Verfasserin das Wort Invention vom selbstgebildeten „inventare" (erfinden) statt invenire ableitet und als Sächsin von „Petologie" statt Pädologie spricht.

Die unleugbar vorhandenen guten Eigenschaften des Buches lassen es als sehr wünschenswert erscheinen, daß die Verfasserin noch einmal ihre Ausführungen kritisch durchgeht und sich aus der vorhandenen wertvollen Fachliteratur Aufklärungen holt. Wenn sie dann ihre Darstellung auf das beschränkt, was sie wirklich beherrscht, so kann sie wohl dahin gelangen, einen Wegweiser für Lernende zu schaffen, den man unbedenklich empfehlen kann.

Dr. Hermann Wetzel

## MUSIKALIEN

75. **Max Reger:** Zwei Lieder für eine Singstimme mit Orchester-Begleitung. (Part. je Mk. 3.—.) Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Die beiden Lieder, die der Komponist hier mit seiner Instrumentationskunst umgeben hat, sind früher mit Klavierbegleitung erschienen: „Äolsharfe" (op. 75 No. 11) und „Das Dorf" (op. 97 No. 1). Diese Orchesterbearbeitungen sind bis in die feinsten Äderchen ziselierte Kammermusik, wie sie eben nur Reger schreibt. Ob bei dem Ertönen alle diese vielen Feinheiten herauskommen, ist eine Frage für sich; jedenfalls bedeutet das Studium einer solchen Partitur einen Genuß.

76. **Kriegsflugblatt No. 1—14.** Für eine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Singstimme mit Klavier. (Zwei Nummern zusammen Mk. 0,60.) Verlag: Eugen Diederichs, Jena.

Diese Kriegsflugblätter (in vornehmer Ausstattung) sind volkstümliche Kompositionen nach Gedichten unserer jetzigen Kriegszeit von Dehmel, Hauptmann, Löns und anderen. Daß sich unter diesen Stücken sowohl in poetischer als auch in tondichterischer Beziehung Wertvolleres neben weniger Bedeutendem findet, ist klar, aber das wahr und warm Empfundene überwiegt doch zum großen Teil. Dazu möchte ich die Lieder von Philipp Gretscher und Paul Natorp rechnen. Auch Max Battke hat hübsche Stücke mit Gitarre-Begleitung beigesteuert.

77. **Georg Göhler:** Neun Soldatenlieder von Hermann Löns für Männerchor komponiert. (Sängerpartitur je Mk. 0,60.) Verlag: C. A. Klemm, Leipzig.

Diese ansprechenden Stücke treffen mit großer Sicherheit und Erfahrung im Männerchorsatz die teils lustigen, teils melancholischen Weisen des am 27. September 1914 vor Reims gefallenen Dichters. Die Männerchorvereinigungen, die jetzt viel Zeitgemäßes singen, seien auf die vorliegenden Lieder ganz besonders hingewiesen.

Emil Thilo

78. **Richard Stöhr:** Fünf Intermezzi für Harmonium und Pianoforte. Op. 35. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1913. (5 Hefte zu je Mk. 1.20 bzw. 1.50).

Die Literatur für das Zusammenwirken des Klaviers mit dem Harmonium ist noch verhältnismäßig schwach mit guten Originalkompositionen versehen. An Bearbeitungen für die Zwecke der Hausmusik ist wahrlich kein Mangel, doch kann diesen meist nur ein beschränkter Wert zugesprochen werden. Ganz anders liegt die Sache bei den fünf Intermezzi Stöhrs: ohne an die beiden Spieler mehr als mittlere Ansprüche technischer Art zu stellen, bieten sie doch äußerst dankbare Aufgaben, die jedes Instrument in seiner Art zu seinem Rechte kommen lassen. Aus der frischen Rhythmik und anmutigen Melodik spricht es uns hie und da an wie ein Wort von Schubert oder Brahms. Gesunde Lebensfreude ohne Oberflächlichkeit, Herzlichkeit ohne Sentimentalität, das sind die Zeichen, unter denen sich diese freundlichen Gebilde ohne Zweifel leicht ihre verdiente Beachtung erringen werden. Sie können sich recht gut in einem Konzert hören lassen. Über die Wahl des Harmoniumsystems ist nichts vorgeschrieben: im häuslichen Kreise wird ein nicht zu kleines sog. Normalharmonium genügen, im Konzertsaale ein Kunstharmonium mit Celesta mit großer Wirkung verwendet werden können.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

79. **Hugo Schlemüller:** Das Studium der vierten Lage für Violoncello. op. 21. Zwei Hefte (je Mk. 2.—). Verlag: Julius Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Die vierte (enge) Lage bietet namentlich angehenden Violoncellisten mehr Schwierigkeiten als die vorhergehenden. Zur Ergänzung jeder Violoncelloschule hat daher der als tüchtiger Pädagoge bekannte Frankfurter Violoncellist Schlemüller zwölf kleine anspruchslose Vortragsstücke für diese Lage geschrieben, die neben ihrem rein didaktischen Zweck auch der Unterhaltung trefflich dienen. Sie können sowohl mit Begleitung von Klavier als auch eines zweiten Violoncells gespielt werden und dürften sich bald einbürgern.

80. **Jakob Fabricius:** „Dormeuse". Morceau pour Violoncelle et Piano. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Ein sehr dankbares Gesangstück für Violoncello ohne technische Schwierigkeiten, nur auf Entwickelung eines schönen Tons berechnet.

81. **Alfred Spitzner:** Tonleiter- und Akkordstudien für Violine. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig. (4 Mk.)

Wenn auch derartige Werke in Fülle vorhanden sind, so wird diese nur für reife Geiger sehr nützliche Sammlung täglicher Studien, in denen auch die hauptsächlichsten Stricharten Berücksichtigung gefunden haben, sich viele Freunde erwerben, da sie von einem tüchtigen Praktiker sehr geschickt zusammengestellt ist. Der einfachen Tonleiter folgen stets Tonleiterübungen in Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen, Doppelterzen, Flageolet, chromatischen Läufen, Dreiklängen, im verminderten und Dominant-Septakkord. Der Verfasser ist der durch seine Mitwirkung in dem früheren Petri-Quartett in weiteren Kreisen bekannt gewordene Dresdener Kammervirtuos.

Wilhelm Altmann

82. **José Berr:** Deux morceaux pour le piano. op. 66, 68. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

83. **Casimir Meyerhold:** Préludes. op. 3. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

84. **Robert Müller-Hartmann:** Sieben Skizzen für Klavier. op. 6. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

85. **Adolphe Veuve:** Trois morceaux pour piano. op. 3. Verlag: Hug & Co., Zürich und Leipzig.

An den genannten Werken hat der Musiker wenig Freude, wenn die mehr oder weniger übelklingenden Tongebilde, die ihre Urheber, des Gottes voll, der staunenden Mitwelt vorlegen, überhaupt als Musik bezeichnet werden können. Am ersten vermögen noch einige der Skizzen Müller-Hartmanns anzusprechen: No. 1 macht einen recht vertrauenerweckenden Anfang, aber gleich No. 2 ist recht trocken, No. 4 gar ganz erheblich spröde und in der abschließenden Nr. 7 feiert das unaufgelöste Sekundenintervall unter dem poetischen Mäntelchen „Burleske" wahre Orgien unharmonischen Gehabens. Berr's „Soir pluvieux" und Berceuse sind ungenießbar. Dasselbe gilt von Meyerholds Préludes, die das Menschenmögliche in Dissonanzen bieten. Auch Veuve's musikalische Phantasie wandelt wunderliche Abwege, auf denen wir ihm kaum viele gläubige und begeisterte Begleiter versprechen können: das technische Verdienst, zum a vista-Spiel schwierige und damit um so verlockendere Aufgaben zu stellen, soll seinen Schöpfungen nicht bestritten werden, wenn sie auch keine musikalischen Genüsse darbieten.

86. **G. Ferrata:** „A night on the island of Amalasunta". Nocturne. op. 9, 2. Für Piano von Richard Lange. Verlag: Fischer, New York.

87. **Carl Hirn:** Kabinettstücke für Klavier. op. 10. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

88. **Théodore Leschetizky:** Deux préludes. op. 49. Verlag: Bote & Bock, Berlin.
89. **Richard Rößler:** Zwei Impromptus für Pianoforte. op. 27. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
90. **Irene Wahlström:** Drei Charakterstücke für Klavier. Verlag: Sulze & Galler, Stuttgart.

Samt und sonders sehr leichte und sehr oberflächliche Musik, nicht ohne Wohllaut, aber durchweg flach und ohne Tiefe, teils sentimental, teils herzlich unbedeutend, nirgends eigenartig, nirgends so, daß sie zum Wieder- und Wiederhören aufforderte oder nur im Gedächtnis haften bliebe, wie es doch gute Musik tun soll. Ferrata's Stück, das — weiß der Himmel — mit den alten Goten und ihrer im Lago di Bolsena ermordeten Königin nicht das mindeste zu tun hat, ist trotz des hochtrabenden Titels nichts als ein echter schmalziger Reißer, ideenarm, ohne Durchbildung und fadenscheinig. Von den vier Kabinettstücken Hirns ist nur No. 3 („Frühling") ansprechend, No. 2 („Silhouette") besonders im Mollteile äußerst leer, die beiden übrigen ganz ohne tiefere Wirkung. Leschetizky hat schon weit Besseres zu Markte gebracht als die zwei Präludien, von denen No. 1 („Chant du soir") die übliche sentimentale Baßmelodie, von Sopranrouladen in aufgelöster Akkordform umspielt, zum hundertsten Male bringt, während No. 2 („Valse") matt und dürftig in der Erfindung und unbedeutend in der Durcharbeitung sich darstellt. Von Rößlers Impromptüs ist das zweite ansprechender als das erste, das vor allem unter einer unverhältnismäßigen Länge leidet, die durch die kindliche Dürftigkeit des musikalischen Gedankens nicht erträglicher wird. Die drei kleinen Elaborate von Wahlström sind das Nichtigste und Talentloseste, das mir seit langen Zeiten vorgekommen ist.

91. **Edward J. Biedermann:** Anthology. Six short recital pieces for piano. op. 28. Verlag: Fischer, New York.
92. **Alfred Bortz:** Lyrische Stücke für Klavier. op. 14. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.
93. **Oskar Brandt (E. von Hall):** Aus dem Kinderleben für Klavier. Verlag: Alsbach, Amsterdam.
94. **Karl Hoyer:** Acht Skizzen für Pianoforte. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
95. **Hans Künzle:** Vier Stücke für das Pianoforte. op. 2. Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.
96. **Guido von Samson-Himmelstjerna:** Étude de concert pour piano. op. 38. — Zwei Impromptus für Klavier. op. 39. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
97. **Paul Schramm:** Skizzen vom Maskenball. Klavierstücke. op. 15. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
98. **Rudolf Tobias:** Im Frühling. Vier kleine Stücke für Klavier. op. 11. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.
99. **Bruno Weigl:** Zehn kleine Vortragsstücke für Pianoforte. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Alle diese verschiedenen Hefte enthalten großenteils gute, gehalt- und stimmungsvolle musikalische Schöpfungen in kleineren lyrischen Formen, die man mit großem Genusse spielen und hören mag; sie treten alle prätentionslos auf und sind darum ihres Erfolges sicher. Mehrere Hefte sind auf zyklische Form hin gearbeitet, die meisten geben zwanglose Reihen kleiner Stücke. Ich hebe einige Nummern als besonders gelungen hervor: bei Biedermann einen ganz entzückenden Walzer (No. 5), bei Brandt die reizend variierte kleine Studie (No. 3), bei Künzle das markige Präludium (No. 1) und das frische Capriccio (No. 4), bei Schramm die süße Valse amoureuse (No. 5) und das vollendete, in Nonenakkorden geistreich ausklingende „Rococo" (No. 8), bei Tobias das Frühlingsliedchen (No. 1), bei Weigl den Kindermarsch (No. 1). Bortz hat sich sehr stark in Grieg's Weise hineingedacht, in der er sich geschickt zu bewegen weiß. Von entzückender Verträumtheit sind die zyklisch aufgebauten, sinnigen Skizzen von Hoyer, als Gesamtheit genommen wohl das vollendetste unter allen diesen Heften. Die verhältnismäßige Eintönigkeit einer Konzertetüde macht Samson-Himmelstjerna durch das ebenso einschmeichelnde wie kraftvolle erste Impromptu wieder wett, das zu seinen gelungensten Schöpfungen gehört.

100. **Franz Müller:** Technische Übungen für Klavier (Mittelstufe) mit Erläuterungen für die Ausführung. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.
101. **Karl Wyroff:** Tonleiter- und Akkordstudien für Klavier. op. 8. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.
102. **Hans Huber:** Arpeggienschule, Progressive Anordnung des gebrochenen Akkordes. Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.
103. **Anton Wolfer:** Neue praktische Klavierschule. 3. Teil. Verlag: ebenda.

Vier in ihrer Art vortreffliche und instruktive Unterrichtswerke, die sowohl mit Geschmack als auch mit pädagogischem Geschick zusammengestellt sind. Müller, der den Anschauungen Breithaupts und Matthays mit vollem Recht huldigt, will dem Mangel technischen Übungsmaterials für die Mittelstufe abhelfen: die im Vorwort über die klavieristische Kunst ausgesprochenen Anschauungen sind äußerst gesund, die Übungen selbst entsprechen allen sachlichen Anforderungen und sind vielseitig. Mit der Tonleiter- und Akkordtechnik hat es Wyroffs, mit der letzteren allein Hubers Werkchen zu tun: was hier geboten wird, erschöpft das betreffende Gebiet nach allen Seiten hin von den leichtesten bis zu den schwierigsten Formen und Kombinationen; beachtenswert sind auch die allgemeinen Bemerkungen Wyroffs über die Eigen- oder Lagendynamik, deren selbständige Beherrschung ein Hauptziel jedes Klavierspielers sein muß. Ob die Klavierschule Wolfers sich neben der großen Zahl solcher Werke durchsetzen wird, muß der Erfolg zeigen: theoretisch betrachtet, ist sie ausgezeichnet; ein vortreffliches Geleitwort spricht ausführlich von den Hauptzielen des Klavierelementarunterrichts (unter denen mit vollem Recht die Schärfung des Tonartgefühls erscheint, jenes Gefühls, das uns leider so viele moderne Komponisten austreiben möchten) und gibt beachtenswerte praktische Fingerzeige für die Einrichtung des Lehrganges.

Albert Leitzmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRITIK

## OPER

BERLIN: Seltsam genug, daß man in Charlottenburg bei dem heißen Bemühen um einen festen Bürgeropernspielplan am allerersten Wagner zunächst vorüberging und den „Ring“ teilweise vorwegnahm. Seltsam? Die Aufführung des „Lohengrin“ im Deutschen Opernhause belehrt uns eines Bessern. Sie ist für die Verhältnisse dieser Bühne immer noch zu früh gekommen. Sie läßt nach dem vorläufigen Abstieg in „Fra Diavolo“ ein stark gemindertes Verantwortungsgefühl in der Leitung des Hauses erkennen. Was hilft es da, daß ein von der Frankfurter Zeitung vor einiger Zeit veröffentlichtes Wagnersches Szenarium als Reizmittel verwandt wird? Das kann nur helfen, wenn die Wagnerschen Vorbedingungen erfüllt werden. Sie sind ja so wesentlich verschieden von denen, die für das vorgeschrittene Musikdrama gelten, daß ein nicht genügend sattelfestes Ensemble notwendig an den Fährnissen der Aufgabe scheitern muß. Die mangelnde Deckung der Singstimmen durch das Orchester, die weit gesponnenen Kantilenen können den Sänger aufs empfindlichste bloßstellen. Reinheit des Tones, im späteren Wagner vom dramatischen Geist entthront, wird hier zur unverletzlichen Pflicht. Dabei lauert dem Sänger die Akustik des Hauses auf, anstatt ihn zu stützen. Weiter: die im Überirdischen wurzelnde Persönlichkeit Lohengrins, die zum Menschlichen herabsteigt, soll über die Aufführung einen Schimmer von Mystik breiten. In all diesen Forderungen sind wir peinlicher geworden, weil wir die Ehrung eines nun klassisch gewordenen, der Hut des Volkes anvertrauten Werkes verlangen. Was aber geschah? Ein sehr irdischer, allem Mystischen feindlicher Lohengrin, Heinz Arensen war Elsa lediglich als begehrender Mensch gegenübergetreten, hatte sich bis zum Schluß des ersten Aktes gesanglich nur mühevoll behauptet und erklärte schließlich, wegen Unpäßlichkeit das Feld räumen zu müssen. Im dritten weiß sein Nachfolger, Herr Hofer, sich des Drängens Elsas nur sehr unvollkommen zu erwehren, man fühlt, daß er eben nur eine hübsche Stimme und die Tugend der Geistesgegenwart, aber als eingesprungener Mann natürlich nicht die Bereitschaft für seine Partie einzusetzen hat. Sind das die Mittel, mit denen man an „Lohengrin“ herantritt? Auch der Kapellmeister Alfred Szendrei ist erst auf dem Wege zum Ziel. Er ist sich der zu wählenden Tempi nicht bewußt, dehnt im Vorspiel, eilt in der Einleitungsmusik zum dritten Akt, hält nicht immer zusammen und bestätigt eben nur seine Dirigentenbegabung. Die einzige Künstlerin in diesem Kreise ist Henriette Gottlieb. Wenn sie Telramund durch List aufpeitscht, sich Elsa schmeichlerisch-klagend nähert, den Jubelruf der Unheilstifterin ausstößt, dann sprechen aus ihr Wildheit des Urweibes, heidnische Gewissenlosigkeit. Diese gewinnen überzeugende Kraft durch die prachtvolle Tragfähigkeit der Stimme, durch die schneidende Schärfe des Tones, durch die ungetrübte Klarheit des Wortes. Die Künstlerin ist über sich selbst hinausgeschritten. Denn sie hat, wo sie nicht wirken mußte, wegen ihrer Kleinheit ein für sie gebautes Piedestal nicht verlassen dürfen, ohne den Glauben an die Ortrud zu erschüttern; sie hat, weil ihr der Mezzosopran fehlt, alles heller, vielleicht darum durchdringender färben müssen. Und bleibt trotz alledem eindrucksvoll. Das läßt sich von Elsa nicht sagen. Emmy Zimmermann zieht das Weibliche ins Kleine hinab; aber sie ist ehrenwert, denn sie hat fleißig studiert. Ein eigenes Kapitel ist der Telramund Eduard Schüllers. Man wird nicht leicht bei einem Bühnensänger unsrer Zeit so wenig darstellerische Begabung finden wie bei ihm. Dieser Mangel verleitet ihn zu Übertreibungen, die den von ihm vertretenen Gestalten unweigerlich die Maske des Komischen aufprägen. Wo er ging und stand, hatte er, ohne es zu wollen, die Lacher auf seiner Seite. Merkwürdigerweise aber trägt auch die Behandlung der Stimme zu solchen Wirkungen bei. So verfügt ein an sich musikalischer Mensch nirgends über die nötige Bewegungsfreiheit. Um so lieber erinnern wir uns zweier Personen: des Königs Heinrich, der von Werner Engel einfach, aber vornehm gegeben wurde; und des Heerrufers, den Holger Börgesen mehr, als sonst üblich, in den Vordergrund rückte. Bleibt das Szenarium: es wirkt am besten im zweiten Akt, wo die Verbindung zwischen Kemenate und Palast natürlich ist. Hier zeigt sich auch die eigene Kraft der Bühne in allem, was die Beleuchtung angeht. Sie weiß die Übergänge von der Düsterkeit zur Helligkeit mit ungewöhnlicher Feinheit zu finden, und sucht für ihr Teil der Aufführung das Mystische zu retten. Diese ist aber künftighin nur möglich, wenn Direktor Hartmann sich nicht auf die Kriegsnot beruft. Sie mag drücken und erschweren, aber sie verpflichtet fast noch zu höheren Leistungen.

Adolf Weißmann

HAMBURG: Unser Stadttheater, dem jede nennenswerte Unterstützung seitens des Staates oder der Stadt Hamburg fehlt, befand sich mit seinem Millionenetat zu Beginn des Krieges in einer sehr heiklen Lage. Nach längeren Beratungen, während derer die Mitglieder sich bereit erklärten, zu reduzierten Gagen einen normalen Betrieb zu ermöglichen, entschloß man sich, das Theater zur festgesetzten Zeit zu eröffnen. Aber in einer rosigen Lage befindet man sich in diesem Kunstinstitut doch auch heute noch nicht. Die Abonnementsgelder sollen zwar verhältnismäßig pünktlich und zuverlässig eingegangen sein, und ihr Erträgnis reicht wohl dazu aus, die laufende Spielzeit hindurch das Schifflein flott zu erhalten. Aber mit Sorge muß man in die Zukunft blicken; denn es wird schwer möglich sein, jetzt schon ein Abonnement für die kommende Spielzeit neu aufzulegen und dadurch die materielle Sicherheit für das nächste Jahr zu verbürgen. Auf die Tageseinnahmen aber ist während dieser Kriegszeiten, unter denen Deutschlands größte Handelsstadt doch stark leidet, nicht zu rechnen. Der Spielplan ist natürlich, wie überall, durch Rücksichtnahmen, zu denen man sich aus patriotischen Erwägungen genötigt fühlt, behindert und nicht frei von Einseitigkeit. In der Hauptsache müssen die Werke Wagners herhalten, daneben versuchte es Dr. Loewenfeld mit Neueinstudierungen von Werken, deren Komponisten dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

neutralen Ausland angehören: Verdi's „Maskenball", Leoncavallo's „Bajazzo" und Mascagni's „Cavalleria" erschienen neu inszeniert, wobei die Neueinstudierung des „Bajazzo" einem so heftigen Widerstand im Publikum begegnete, daß Dr. Loewenfeld den Mut verlor, jetzt schon mit einer längst vorbereiteten „Carmen"-Neuausstattung hervorzutreten. An Neuheiten gab es bisher nur das Lagerbild aus Zöllners sentimentaler Oper „Bei Sedan" und die zwar sehr gut gemeinte, künstlerisch aber tief unter dem Nullpunkt herabsinkende, vaterländische Oper „Theodor Körner" von Kaiser. Das seit Jahren übliche Caruso-Gastspiel im Oktober fiel aus, dagegen erschien zur Freude seiner zahlreichen Verehrer Arthur Nikisch bisher fünfmal als Gast am Dirigentenpult der Oper. Er leitete bisher Aufführungen von „Meistersinger", „Walküre", „Tannhäuser", „Tristan" und „Fidelio" — bis auf den „Fidelio"-Abend, an dem die Kräfte unseres Ensembles weniger günstig abschnitten, — wahre Festabende für die Mitwirkenden, für die Zuhörer und für den enthusiastisch gefeierten Dirigenten. Heinrich Chevalley

KARLSRUHE: Nach mehr als zwanzigjähriger Pause brachte die Hofoper in neuer Einstudierung Webers „Euryanthe", ein Werk, das freilich weniger durch sein schwächliches, fast ungenießbares Textbuch und die dramatische Unmöglichkeit seiner Gestalten, als vielmehr durch seine musikgeschichtliche Bedeutung und seine inneren Beziehungen zum modernen Musikdrama interessiert, vor allem aber durch die Pracht und Schönheit seiner musikalischen Gewandung fesselt. Wenn der Oper, ihrer schlechten Textdichtung wegen, ein längeres Leben im Spielplan so wenig wie früher beschieden sein dürfte, so geschah die Wiederaufnahme doch all denen, die gerne die Fäden verfolgen, die von Weber zu Wagner führen, und die von der Oper kaum mehr als die Ouvertüre und die eine oder andere Arie kannten, zu Dank, um so mehr, als die Aufführung hohen Ansprüchen genügte. Die Titelrolle war mit Frau Lauer-Kottlar vorzüglich besetzt; höchste Künstlerschaft im Gesanglichen und edle Darstellung zeichneten die Leistung aus. In Frau Palm-Cordes' Eglantine und Max Büttners Lysiart vereinigten sich Leidenschaft des Spiels und temperamentvoller Gesang, während der Adolar des Herrn Wilhelm durch die unruhige Tongebung und die nicht einheitliche Zeichnung der Gestalt hinter den Genannten zurückblieb. Alfred Lorentz war erfolgreich um eine wirkungsvolle Wiedergabe des musikalischen Teils bemüht und hatte mit der fein ausgearbeiteten Ouvertüre einen Extraerfolg. Seine trefflichen Dirigenteneigenschaften bewährten sich weiterhin in einer „Tristan"-Aufführung, der eine glutvolle Ausführung des orchestralen Teils nachzurühmen ist, und der in Frau Palm-Cordes eine Isolde von ganz außerordentlichen stimmlichen und darstellerischen Qualitäten zur Verfügung stand. Der Tenorist Bischoff-Straßburg, ein tüchtiger Sänger, war trotz guter Momente doch kein ebenbürtiger Partner, der Kurwenal Max Büttners dagegen eine vorbildliche Leistung. Mit A. Lorentz teilt sich zurzeit Georg Hofmann, ein gediegener Musiker und zuverlässiger Dirigent, in die Leitung der Oper. Franz Zureich

WIEN: Felix Weingartners „Kain und Abel" hat jetzt nach der in diesen Blättern ausführlich besprochenen Uraufführung in Darmstadt den Weg in das Haus gefunden, dem der Tondichter vor drei Jahren noch als künstlerischer Leiter vorstand, und in dem er zu jener Zeit in schöner und vornehmer Zurückhaltung jeder Aufführung eines eigenen Werks aus dem Wege gegangen war. Man hat den in Wien herzlich beliebten Künstler an der früheren Stätte seines Wirkens aufs stürmischste begrüßt und hat ihm und seinem biblischen Einakter einen nachdrücklichen Erfolg bereitet. Auch in dieser von Schalk glanzvoll studierten und geleiteten, von den mächtigen Stimmen und der starken Darstellungskraft Marie Jeritzas, Bella Paalens, Erik Schmedes', Richard Mayrs und Joseph Schwarz' getragenen Aufführung hat der Eindruck standgehalten, den man schon in Darmstadt von dieser in Intention und Haltung noblen, in ihrem Ernst und ihrer Geschlossenheit reifsten Schöpfung Weingartners empfangen hat. Mag sein, daß er den Stoff, den er zuerst als dreiaktiges Drama angelegt hatte, und der jetzt in einen knapp gefügten und dennoch zu breiter Lyrik ausschwingenden Akt gepreßt worden ist, zu lange mit sich herumgetragen hat, daß das Gedankenelement zu stark geworden ist und das spezifisch dramatische gedrückt hat; auch daß etwas Monologisches vorwaltet, das sich dem tragischen Aufeinanderplatzen kontemplativ hindernd entgegenstellt. Aber was er an Dramatik vielleicht verloren hat, ist an Konzentration gewonnen worden, und gerade jene Partieen des Werks, die nicht eigentlich mit dem dramatischen Geschehen, sondern mit der Charakteristik der Gestalten zu schaffen haben, sind durch eine merkwürdig stille und reine Naturversenkung zu den schönsten des Ganzen geworden. Daß Weingartner die Fabel entscheidend „korrigiert", daß Abel hier der ältere Halbbruder Kains ist, der Paradiesesmensch im Gegensatz zum lustlosen, unseligen Arbeitstier, und daß er weniger seines Götterlieblingtums wegen, als eines erotischen Konflikts halber fallen muß, hätte vielleicht doch nur der breiteren, die Charaktere ausführlicher disponierenden Behandlung bedurft, um zwingend zu wirken; aber auch hier gewinnt der Dichter wieder durch die Andeutung eine legendärgeheimnisvolle Stimmung, die durch die Bestimmtheit der durch Wagner hindurchgegangenen, manchmal stark an die „Ring"-Welt anklingenden, aber ganz unspielerischen, in edler Linie gehaltenen Tonsprache und den meisterlich gefügten symphonischen Bau des Ganzen eindringlich erhöht wird. Manchmal wünscht man mehr Blühen und Reichtum der Phantasie — wie in Abels Schilderung des Wunderlandes —, manchmal auch trotzigere Ausbrüche des Elementaren, wirkliche Naturlaute der Urmenschheit in dieser kultivierten, aus den feinsten Retorten destillierten Musik; aber lange Teile, wie Evas Szene mit dem Schmetterling und ihr Sehnsuchtgesang, der finstere, drohende Beginn des Ganzen mit den Axtstreichen und dem Ächzen des ersten gefällten Baums, dann Adams Opfer, Partieen in Abels schon erwähnter Erzählung und in dem Liebeszwiegesang des Schlusses haben Einfall, Farbe, vornehme Zeichnung und melodisches Aufblühen, und die Behandlung des unbeschreib-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lich wohllautenden und bezeichnend malenden Orchesters im Verhältnis zu den nie gedeckten, immer warm unterströmten, schwungvoll emporgetragenen Singstimmen ist einfach vorbildlich. Es ist immer eine Freude, einen Tondichter, dem man oft das allzu Hemmungslose, gern etwas Dekorative, nur zu leicht Anschmiegsame seiner Art zum Vorwurf gemacht hat, zu strafferer Energie, zu ernstem Zusammenfassen seiner Kraft, zu wählerischem Ausscheiden gelangen zu sehen, und all dies auf ein Problem verwendet, das allem billigen Effekt und leichter Erfolghascherei durchaus und mit Würde aus dem Wege geht. Bleibt Weingartner sich darin treu, so mag man sich von Herzen auf sein nächstes Werk freuen, die „Dame Kobold" nach Calderon, in der die Liebenswürdigkeit und die beschwingte Heiterkeit seines Wesens, die in diesem schweren, lastenden, düsteren Bibelstoff zu schweigen hatten, eine Schöpfung von reiner und freudiger Komödienfestlichkeit verheißen könnten. — Dem Weingartnerschen Werk wurde ein Ballet „Wiener Legende" von Regel, mit Musik von Raoul Mader, angefügt; wundervoll ausgestattet, die ins Balletmäßige entartete Darstellung der Sage von der Gründung Klosterneuburgs an der Stelle, an der der vom Wind entführte Hochzeitsschleier der Markgräfin Agnes wiedergefunden wird; eine süßliche Albernheit, in ein paar Bildern reizend märchenbuchmäßig ausgeführt, aber mit allem Insipiden der zünftigen Balletmeisterei und mit einer Musik, von der zu sprechen Verlegenheit ist. Oben wird um das berühmte Faß des Stifts getanzt, aus dem der feurige Klosterneuburger Wein geschenkt wird; aber unten im Orchester der beklagenswerten Philharmoniker wird Fusel oder Limonade dazu gespielt. Und in dem darauffolgenden Katzenjammer wird es doppelt schwer zu begreifen, warum die Hofoper nicht die Schönheit und die Kunst ihrer Balletkünstlerinnen und dieses herrliche Orchester lieber in den Dienst wertvollerer pantomimischer Werke stellt: wenn schon Tschaikowsky jetzt verboten zu sein scheint (Delibes' „Lakmé" wird immerhin gespielt!), und wenn man versäumt hat, eine der Tanzdichtungen von Strawinsky zu bringen — warum nicht Zemlinsky's „Fliehende Stunden", Metzls „Lockendes Licht", Nedbals famose Märchenpantomimen? Gott und Herr Gregor mögen es wissen. Richard Specht

## KONZERT

BERLIN: Der 4. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle (Richard Strauß) war dem Andenken Beethovens gewidmet, dessen Geburtstag ja bekanntlich in die Tage vor Weihnachten fällt. Die beiden Ouvertüren „Zur Weihe des Hauses" und zu „Coriolan", das Klavierkonzert in Es, dessen Solopartie Waldemar Lütschg rhythmisch klar und kraftvoll im Ausdruck spielte, mit der Pastorale zum Schluß, bildeten den Inhalt des Programms. Wie schon oft bemerkt wurde, nahm der Dirigent das Zeitmaß auch diesmal wieder anders, schneller, als man es gewohnt ist. Im ersten Allegro der Symphonie wurde die Vorschrift „ma non troppo" unbeachtet gelassen, auch der Hauptsatz im Scherzo so überhastet, daß das Ohr kaum zu folgen vermochte. Liebevoller war das Andante, das Finale und auch die erste Ouvertüre ausgearbeitet. — Die Aufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums von Seiten der Singakademie unter Georg Schumanns Leitung war eine der besten, die ich überhaupt von diesem Werke gehört habe. Trefflich waren die Soli besetzt, unter denen Emmi Leisner als Vertreterin der Altpartie mit ihrem warmen, sammetweichen Organ und der vollendeten Kunst des Vortrags die erste Stelle einnahm; auch Eva Leßmann mit ihrem sicheren Stilgefühl, die Herren im Tenor und Baß, G. A. Walter und Heß van der Wyk fügten sich glücklich in den Rahmen der Aufführung ein. Der Chor und das Philharmonische Orchester sang und spielte, daß es eine wahre Freude war zuzuhören. Die schwierige Partie der ersten Trompete klingt jetzt erstaunlich sicher; Herr Feist zeigte sich vollständig Herr der Bachschen Technik, die von dem Instrument eine ungewöhnliche Beweglichkeit verlangt. Noch vor einigen Jahren klangen die Stellen, wo die Trompete bis in die dreigestrichene Oktave hinaufsteigen muß, qualvoll genug; jetzt aber kommt der helle Jubel der frohen Botschaft von der Geburt des Weltenheilands zu klarem, glanzvollem Ausdruck. In den Stunden dieser Aufführung vergaß man fast der schweren Zeit und ward von Herzen froh. — Auch Fritz Steinbach hatte für sein Orchesterkonzert in der Philharmonie eine Reihe ausschließlich Beethovenscher Werke ausgesucht: die beiden Symphonieen in F op. 68 und 93, dazwischen das Tripelkonzert für Klavier, Violine und Cello, zu dessen Ausführung Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert gewonnen waren. Das eigenartige Werk verlangt eine besonders feinsinnige Behandlung der konzertierenden Instrumente, und man kann sich keine bessere Künstlervereinigung dafür denken, als die genannten Herren, die sich in ihren Kammermusik-Abenden genau aufeinander eingespielt haben. Keiner drängte sich vor mit seinem Instrumente, und doch brachte jeder seine Partie klanglich vollendet schön zur rechten Geltung. Daß der Dirigent diesen Abend die Philharmoniker geistig hervorragend geführt hätte, kann man nicht behaupten — es gab von den Symphonieen nur eine Durchschnittsaufführung, wie man sie von demselben Orchester in den volkstümlichen Konzerten oft schon besser gehört hat, ohne Zuhilfenahme eines Generalmusikdirektors. — Mit seinem Konzert in der Philharmonie hat Busoni einen Triumph als Klavierspieler gefeiert, der auf mich wie ein seltenes Ereignis gewirkt hat. Viele große Meister habe ich in meinem langen Leben gehört: den besten ebenbürtig zeigte sich diese wahrhaft dämonische Pianisten-Persönlichkeit, als Busoni Liszts „Totentanz" auf dem Bechstein spielte. Von den gewaltigen Schwierigkeiten des Werkes angefeuert, gab er sich rückhaltlos seinem Genius hin und riß sein Publikum mit sich fort, das willenlos dem kühnen Flug der Phantasie folgte. Wahre Klangwunder zauberte er aus dem Flügel heraus, der unter diesen Fingern beinahe farbenreicher leuchtete als das Orchester,das übrigens dem Spieler ganz herrlich Verständnis entgegenbrachte. Auch Webers Konzertstück in f, dem er als Zugabe das Perpetuum mobile desselben

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tondichters hinzufügte, entfesselte dank der genialen Wiedergabe einen Sturm des Entzückens im gutbesuchten Saale. Als Dirigent brachte Busoni seine Bearbeitung der Mozartischen Ouvertüre zur Entführung wie auch die maurerische Trauermusik Mozarts, außerdem eine Reihe kleinerer Stücke zu Turandot, reizvoll instrumentierte Märchendichtungen, die für nicht gewöhnliche musikalische Erfindungskraft Zeugnis ablegen. E. E. Taubert

Der Beethoven-Abend des Klingler-Quartetts nahm einen würdigen Verlauf. Wie Klingler und seine Genossen Beethoven zu interpretieren verstehen, weiß man aus dem Schluß des vorigen Winters von der Aufführung der sämtlichen Streichquartette des Meisters her. Der jetzige Beethoven-Abend bot im wesentlichen dasselbe Bild: liebevolles Eingehen in des Meisters Intentionen, rhythmische und technische Präzision bei seelenvoller Wiedergabe der kantabilen Episoden. So gelangen auch diesmal die langsamen Sätze der drei Werke am besten, insbesondere der herrliche Dankgesang aus dem großen a-moll Quartett op. 132. Ganz vortrefflich geriet übrigens auch der letzte Satz des C-dur Streichquintetts op. 29, an dessen Aufführung Fritz Rückward mitbeteiligt war. Das Ensemblespiel war speziell in diesem seltener gehörten Werk von erfreulichster Präzision und gereichte den fünf beteiligten Herren zur Ehre. Emil Liepe

KÖNIGSBERG i. Pr.: Fast möcht' ich's selbst nicht glauben. Wahrhaftig, da liegt die Karte: ich möchte, wie einst in friedseligen Zeiten, über die hiesigen „Opern- und Konzertaufführungen" berichten. Und wirklich, ich will's und kann's. Nun bedenke, Berliner, und du, der du sonst warm im Innern Deutschlands sitzest: im August sind unsere russischen Freunde ein Stündchen weit von unserer Festung gewesen, und heute noch schielen sie mit gierigen Augen zu uns herüber. Die Bahnverbindung mit dem Reich stockte damals wochenlang und kann jeden Augenblick wieder stocken. In unseren Konzertsälen stehen die Betten der Verwundeten, auf dem Stadttheater weht die Rote-Kreuz-Flagge: Wir leben im Bereiche des Kriegsschauplatzes, und in einer Festung obendrein. Es ist erstaunlich, daß da überhaupt noch neben dem Knattern der Maschinengewehrübungen, Zeppelingebrumm und den frommen Chorälen in den nun wieder vollen Kirchen noch eine andere Musik aufkommen kann. Aber die Königsberger wollen auch jetzt ihren Vorfahren nichts nachgeben, von denen Roberthin 1634 rühmen konnte, daß bei ihnen mehr „singen sey, als sonsten überall". Erst rührte sich's in den Kirchen in bescheidenen Gemeinde- und Kantorenkonzertlein, wobei viele Dilettanten, gute und schlechte, ihr Bestes für die oder jene Kriegsnot hergaben. Ernst Maschke, der Ur-Nachfolger Eccards und Stobäus' auf dem Schloßkirchenchor, setzte aber bald auch schon mit der sicheren Hand des gebildeten Musikers damit ein, seine große Konzertgemeinde in die heut doppelt erquickende Stille alter Meister zu führen, zu den Frescobaldi und Sweelinck, zu Chr. Ritter und Tunder, Wolfgang Franck, Biber und manchem anderen, selbst ein stilkundiger Organist, und in der Wahl seiner Kantaten-, Lied- und Geigensolisten glücklich sondernd. Endlich, als der Verkehr mit der Außenwelt wieder einigermaßen in Gang kam, wagten es die Künstlerkonzerte, sich ein paar Berliner Künstler zu einem Abend im alten, schon halb vergessenen Börsensaal zu verschreiben, der vor Jahren den Brennpunkt unseres Musiklebens gebildet hatte: und wirklich gelang es Jeanette Grumbacher und Paul Goldschmidt, heil hereinzukommen und mit lieblicher Kehle und viel verheißenden, viel auch schon erfüllenden Fingern die Königsberger herzlich zu erfreuen. Vom Bußtag ab kamen dann auch die Singvereine in Bewegung. Max Brode kratzte die Reste von Orchestermusikern, die uns der Krieg gelassen hat, zu einem (allerdings kümmerlichen) Ensemble zusammen und gab mit ihm und seiner auch ziemlich geschwächten Singakademie an Alberts Wirkungsstätte, im kneiphöfischen Dom, ein gemischtes geistliches Konzert, allerlei von Bach, Mozart, Händel. Gern gedenke ich dabei des wackeren Opernsängerpaars Rudolf und Else Gerhart, das sich in der opernlosen Zeit in unserem Konzertwesen recht nützlich macht. Die Musikalische Akademie folgte am Totensonntag am selben Ort unter ihrem ständigen Leiter Rudolf Siegel, den Freund Mars hierfür freundlichst aus der Ferne beurlaubte, mit einer wertvollen Reihe alter Werke, darunter zwei wundersamen „Symphoniae sacrae" von Heinrich Schütz, einem Sanctus und einem Crucifixus für unbegleiteten Chor von Lotti, wozu Ernst Beyer, unser geschmackvoller Tragheimer Organist, einen besinnlichen Guami, einen lieben, stillen Gottfried Walther, die hiesige Altistin Marta Schereschewski einen langlinigen Telemann u. a. m. beisteuerten. An den Abend denke ich mit Freuden zurück. Mit einem schönen Adventkonzert trat zuletzt Artur Altmanns Philharmonischer Chor in der Burgkirche noch hinzu, gut klingende Chöre durch den saftigen Alt Berta Hillers und den hohen Sopran von Linda Kamieńska würzend, die Brahms' Altrapsodie und den engelhaften Widerruf aus dem „Deutschen" Requiem lebendig machten. Freilich, Not lehrt beten. Es ist wieder wie im alten herzoglichen Königsberg, unser „Singen" ist wieder „geistlich" geworden. Auch das zweite Künstlerkonzert zog in die Kirche und ließ uns von Meister Bernhard Irrgang und dem bachkundigen George A. Walter so innerlich und frei, als es die spröde Domorgel nur gestattete, Bach vormusizieren. Und die wenige ernst zu nehmende Musik, die außerhalb der Kirchen sich hören ließ, suchte, ebenso natürlich, mehr oder weniger entschieden Patriotismus zum Ausdruck zu bringen. So die Vaterländische Veranstaltung der vier hiesigen großen Männergesangvereine, die unter Conrad Hausburgs Leitung erstaunlich zu einem Instrument verschmolzen, so auch in der einzigen Kammermusik, die zustande kam, einem freundlichen Abend des bewährten Becker-Quartetts mit Haydns treuherzigen Kaiserlied-Variationen als Trumpf. Kann man diese paar Konzerte „Musikleben" nennen? Das wohl nicht. Aber ich finde in diesem wenigen, in bedrängter Zeit aus innerstem Zwange Gekommenen mehr Aufschlüsse über die preußische Seele als in der reichen Luxusmusik friedlicher Tage. Und das

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine nur will ich sagen: sie sind doch ein musisches Volk, die Landsleute Kants, so musisch wie ein gesunder Schlag es eben sein muß, und der alte Notarius Wilkau hat doch recht, wenn er (1644) singt: „Da sonst vor dieser Zeit die wilden Püffel sassen / Vnd an des Pregels Strand die Wolff vnd Bähren frassen Ohn alle Jäger-Furcht / da grünet jetzt der Ort Vnd Wohnhauß Freyer Künst: da schallet Gottes Wort." Dr. Lucian Kamieński

LEIPZIG: Es war, als ob sich trotz den Siegen der deutschen Waffen in Feindesland in unsere heimische Kunst eine gewisse Kleinmütigkeit eingeschlichen habe: Wie ich hier schon wiederholt bedauernd hervorgehoben habe, glaubte auch die hiesige Gewandhaus-Konzertdirektion sich, das Orchester und die Zuhörerschaft ausschließlich an den silbernen Quellen der älteren und jüngeren Klassiker — das Wort im denkbar weitesten Sinne — und ihrer unbestrittensten Werke am wohlsten geborgen. Wir danken es ihr aufrichtig, daß sie sich nunmehr mit Wilhelm Bergers Hymnus „An die großen Toten" und Siegmund von Hauseggers symphonischer Dichtung „Wieland der Schmied", die beide in ihrer textlichen und symbolischen Grundidee durchaus „zeitgemäß" wirken, auch zur Berücksichtigung der Zeitgenossen entschlossen hat. Ganz auffallend, wie die beiden Naturen, die sich in ihren Stilen — moderner, von starkem Verantwortungsgefühl durchdrungener „Klassizismus" gegen die „neudeutsche Richtung" — einander wie Schwarz und Weiß entgegengesetzt sind, so gar nicht aufeinander prallten; noch auffallender, daß man nicht einmal die Ansetzung des darauf noch folgenden Schicksalsliedes von Brahms als stilistische Ohrfeige empfand — und das hauptsächlich nur, weil alle drei Werke durch den Gedanken an die großen Nöte der Zeit zusammengehalten wurden. Der namentlich in den Frauenstimmen prächtig besetzte Gewandhauschor vermittelte die Gesangswerke mit wundervoller Verklärung. An der symphonischen Dichtung erprobte Arthur Nikisch, ohne den geringsten Wunsch offenzulassen, seine bekanntlich bei modernen Werken unübertreffliche Meisterschaft. — In einem Wohltätigkeitskonzert, das Siegfried Wagner nach Leipzig führte, konnte ich diesen, obgleich auch eine Anzahl eigener Werke mit auf dem Programm stand, nur als Kapellmeister des Winderstein-Orchesters hören und sehen. Selbstverständlich beherrschte der Sohn die Partituren seines Vaters restlos, er nahm auch durch Deutlichkeit der Händesprache für sich ein, doch reizte er in dem Idyll, das seinen Namen trägt, und im „Meistersinger"-Vorspiel mehr als einmal seiner ungewöhnlichen Zeitmaße halber zum Widerspruch. — Nicht lange darauf heimste aber das gleiche Orchester unter seinem ständigen Kapellmeister Hans Winderstein in einem volkstümlichen Wagner-Konzert unter anderem gerade mit einer erquickend intimen Prägung des „Siegfried"-Idylls aufrichtigsten Beifallsdank ein. Dabei bestrickte Else Siegel in Wagnerschen Opernarien hauptsächlich durch den natürlichen Reiz ihrer Stimme, während Konzertmeister Schachtebeck die Violinromanze (Albumblatt) mit außerordentlicher Feinheit vermittelte. Die meisten der im übrigen vorgeführten Werke sind im Konzertsaal eigentlich vom Übel. Wenn aber irgendwo, so gilt hier in Leipzig vor allen Bedenken das zwar keineswegs geschmackvolle, aber doch allenthalben wahre Wort Hans von Wolzogens: In den Konzertsaal gehört es nimmer, aber gern gehört wird's immer. Wie gern es gehört wurde, bewies der zahlreiche Besuch, und der wirft jetzt schließlich sogar alle ästhetischen Bedenken über den Haufen. — Leider scheint die Teilnahme für die Einzelkonzerte, wovon ich unlängst aus dem Beginn des Konzertwinters ziemlich Erfreuliches berichten konnte, nicht auf die Dauer vorzuhalten. Sogar das Böhmische Streichquartett, das diesmal mit gut durchgefeilten Quartetten von Schubert (G-dur op. 161) und Mozart (d-moll, Köchel No. 421) und mit dem Es-dur Quintett von R. Schumann (am Blüthner der warmblütige Josef Pembaur d. J.) aufwartete, mußte diesmal leider viele Lücken im sonst so dicht gefüllten Kaufhaussaale bemerken. Von den eigentlichen Einzelkonzerten in dieser Hinsicht ganz zu schweigen. Dabei waren es ihrer gar nicht einmal viele: Von auswärtigen Kräften nur der stimmlich begabte, aber in künstlerischer Hinsicht ungleiche Tenor Fritz Nitzsche, der mit dem Bariton Eduard Erhard, einem ganzen Kerl in jeder Beziehung, aus Hamburg herübergekommen war; dann die künstlerisch aristokratische Hilda Saldern, die nur noch nicht die letzte Sprosse ihrer Gesangskunst erklommen hat; ferner der achtunggebietende Cellist Max Baldner und der hier längst allbekannte Pianist Paul Schramm, der seiner hohen und vielseitigen Begabung immer mehr Anerkennung sichert. Die zum Teil schon wiederholt in diesem Jahr hervorgetretenen Einheimischen mögen sich diesmal mit der bloßen Namensfeststellung begnügen: Aline Sanden (Sopran), Katharina Bosch (Violine), Josef Pembaur d. J. (Klavier), Rudolf Hänsel (Klavier) und Télémaque Lambrino (Klavier), der — wie die Tagesblätter rechtzeitig versicherten — trotz seinen feindlich klingenden Namen bundesbrüderlicher Nationalität — türkischer Staatsangehörigkeit — ist. Dr. Max Unger

ZÜRICH: Im 4. Abonnementskonzert hatten wir als Solisten den Ungarn Szigeti. Der Geiger, der sich hier in einem letztjährigen Abonnementskonzert vortrefflich eingeführt hatte, spielte diesmal bei weitem nicht so erfolgreich. Seinem Vortrag des Beethoven-Konzertes fehlte das Abgeschlossene des Ganzen; zudem sündigte der Geiger einigermaßen durch eine allzufreie, willkürliche Auffassung. Besser gelangen ihm mehrere kleinere Stücke (Hegars „Walzer", Hubays „Zephyr" und Sulzers „Sarabande"). Der in Zürich selten auftretende Pianist Gottfried Staub bewies in seinem besonderen Konzert eine solide Technik und Formschönheit im Vortrag. Dr. Berthold Fenigstein

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Zwischen-Akt nach dem 2. Aufzuge und Hirtenmelodien

aus

# Rosamunde

von

# Franz Schubert

Für Klavier zu zwei Händen

übertragen

von

## Eugen Kretzer
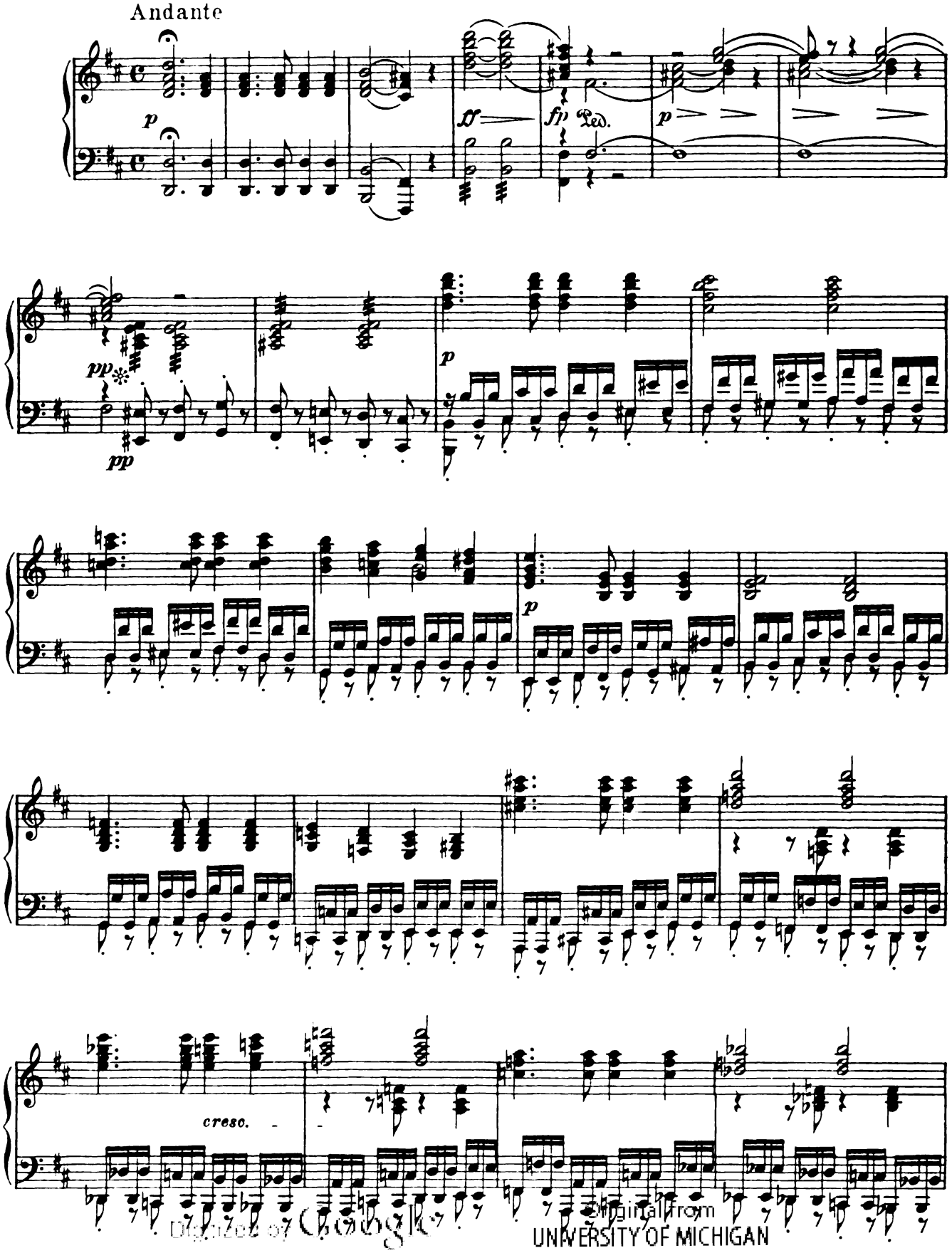
Alle Rechte vorbehalten
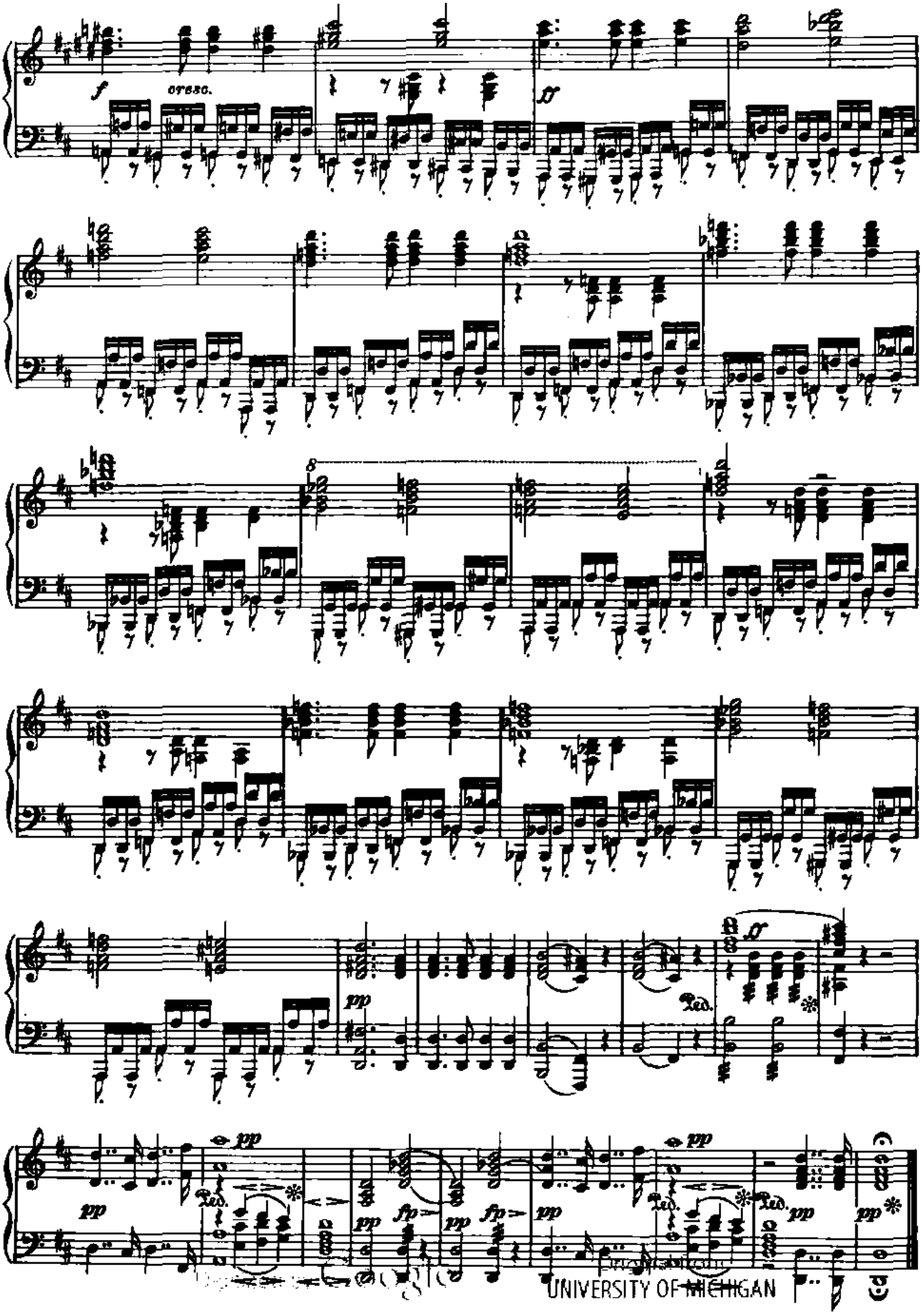



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Schubert, Rosamunde

**Zwischen Akt nach dem 2. Aufzuge**
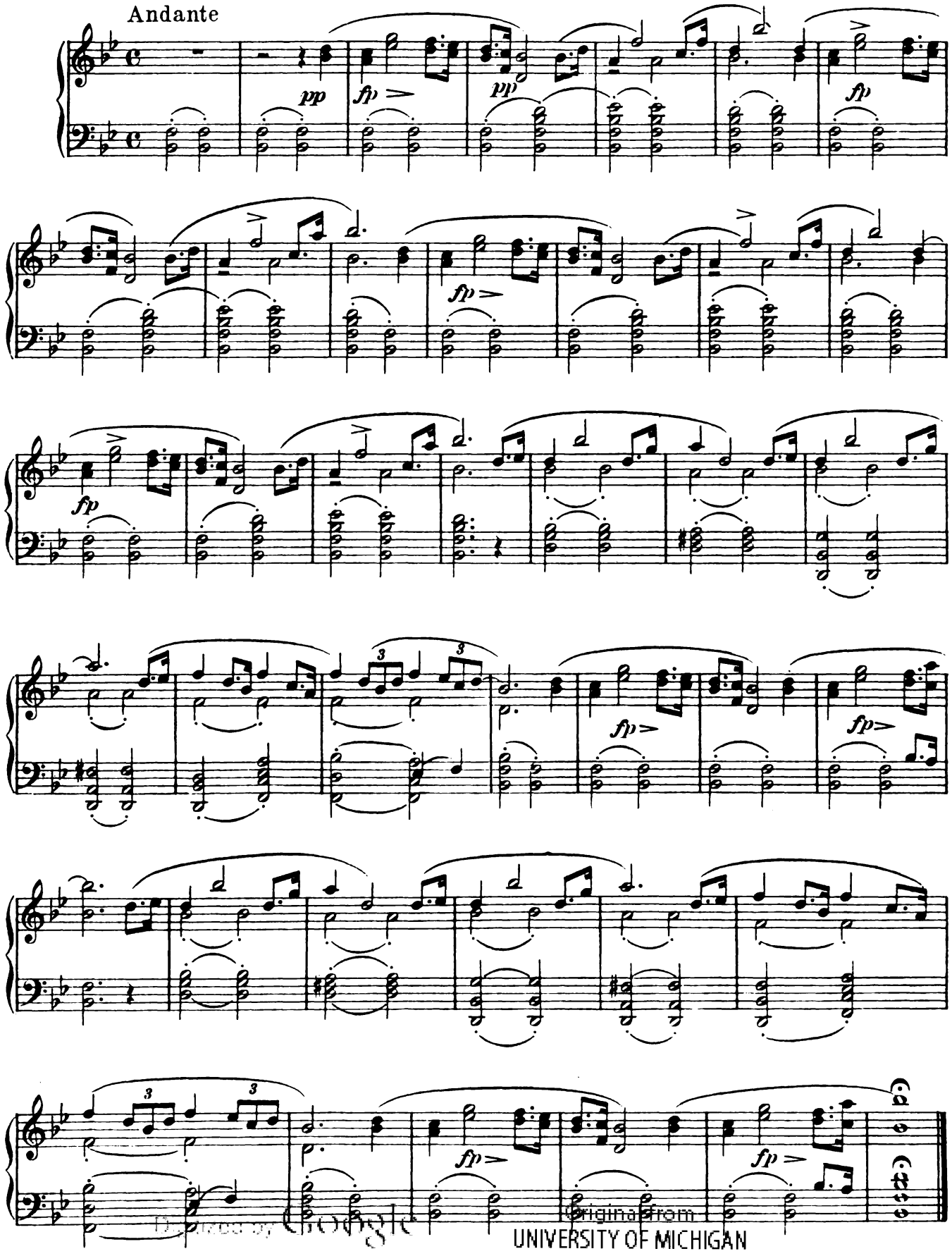



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN


cresc.
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Schubert, Rosamunde

## Hirtenmelodien




Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 9 · ERSTES FEBRUAR-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn alles unterginge, und kein Mensch, Weiber und Kinder mit eingerechnet, am Leben bliebe, würdest du den Kampf noch billigen? — Allerdings, mein Vater. — Warum? — Weil es Gott lieb ist, wenn Menschen, ihrer Freiheit wegen, sterben. — Was aber ist ihm ein Greuel? — Wenn Sklaven leben.

Heinrich von Kleist

# INHALT DES 1. FEBRUAR-HEFTES


WILIBALD NAGEL: Die Musik im zukünftigen Deutschland

LEOPOLD HIRSCHBERG: Heiliger Krieg und deutsche Musik

WALTER NIEMANN: Die moderne Klaviermusik in Spanien

RICHARD SPECHT: Der Fall Schmidt

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Carl Robert Blum, Emil Thilo, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Breslau, Dortmund, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Kassel, Kiel, Köln, Leipzig, Magdeburg, Mainz, München, Straßburg i. E., Stuttgart, Wien

KUNSTBEILAGEN: Helmine von Chézy, Gemälde von Vogel von Vogelstein; Bernhard Stavenhagen; Karl Goldmark

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 53. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN


## Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK


Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MUSIK IM ZUKÜNFTIGEN DEUTSCHLAND

VON PROF. DR. WILIBALD NAGEL IN MÜNCHEN

Nicht von der zukünftigen deutschen Musik soll hier die Rede sein. Darüber ließe sich nur in orakelndem Tone sprechen, wenn auch selbstverständlich nicht ohne gewisse Grundlagen. Solche würden einmal durch die Feststellung des Standes der Musik im europäischen Kulturganzen der Gegenwart, dann auch durch eine Betrachtung der Bedeutung früherer Kriege für die Kunst geboten werden. Allein diese Darstellung hätte von vornherein nur einen geringen Wert, da kein einziger Krieg der Vergangenheit unter den gleichen Verhältnissen wie der gegenwärtige geführt worden ist, keiner, auch selbst der Dreißigjährige nicht, der so in die innersten Lebensbedingungen des Deutschtums eingeschnitten hat; und auch jenes würde nur eine stark relative Würdigung der Frage ermöglichen. Viel wichtiger erscheint es, sich die Sünden an der deutschen Musik zu vergegenwärtigen und aus ihnen die nötigen Schlüsse für die Zukunft zu ziehen.

Sünden an der deutschen Tonkunst und ihrer Kulturbestimmung! Sind sie in der Tat begangen worden? Um die Frage zu verneinen, möchte man u. a. darauf hinweisen, daß eine nicht unbeträchtliche Bach-Wiedergeburt eingesetzt hat, daß Beethoven und Brahms in unseren Konzerten das erste Wort haben und schon vor dem Kriege hatten, daß Wagner immer noch, wenn auch keineswegs unbestritten, die Bühne beherrscht. Allein damit wäre nichts bewiesen. Tatsache ist, daß unsere beste Musik durch die Art ihrer Darbietung nahezu auf die bevorzugten Kreise des deutschen Volkes beschränkt geblieben ist. Die volkstümlichen Konzerte boten der großen und bildungshungrigen Masse des Volkes bisher einen durchaus ungenügenden, ja geradezu jämmerlichen Ersatz. Was hat das Volk von Händels Oratorien? Wo kann es Bach außerhalb einiger protestantischer Kirchen hören? Wo sind die bedeutenden Dirigenten, die ihm Beethovens Wundertaten enthüllt hätten? Gelegentlich mag das geschehen sein, planmäßig nicht. Das Volk blieb auf den Männerchor, die Unterhaltungsmusik und die Militärorchester angewiesen. Hierzu kam allenfalls noch die Operette. Daß die Militärmusik vom klassischen Schatze der Kunst nichts wirklich in sich aufgenommen habe, braucht man nicht erst zu beweisen. Und doch haben die Gluck und Beethoven so viel an Einfachem, Gesundem und Großem geschrieben, das sich für ihre Zwecke vortrefflich eignen würde. Kein breites Wort darüber, wie es in den Unterhaltungsmusiken, in den Bierkonzerten aussieht. Da herrscht neben einzelnen Paradenummern, wie etwa der „Tannhäuser"-Ouvertüre, der größte Schund, Operette und Couplet neben dem fadenscheinigen, sentimentalen Rührstücke oder dem blödsinnigen „Tonbilde". Was in den



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kaffeehäusern durch die „Pariser“ oder „Berliner“ Orchesterbesetzungen geleistet wird, kann man auch heute noch inmitten des furchtbaren Krieges alle Tage schaudernd erleben. Und die Männerchöre! Sie haben entweder jede Berührung mit volkstümlich-echtem und unreflektiertem Empfinden verloren, oder sie bieten jene grauenhaften Liedertafelerzeugnisse, die mit wahrer Kunst wirklich nichts gemein haben, oder stutzen auch Äußerungen ursprünglichen Volksempfindens zu raffinierten und pomadisierten Klangkunststückchen zu. Derartige Kunstpflege ist in der Hauptsache keinerlei innerem Bedürfnisse der Massen entsprungen, hat sich vielmehr, einem Zuge der Zeit folgend, zu einer Art bedenklichen Sports ausgewachsen, wie das endlose Wettgesinge und die Art der dafür ausgesetzten Preise hinlänglich dartun.

Was nun aber den zuerst angeregten Punkt anbetrifft, so glaube ich, daß der Fehler in dem Mangel an sozialem Empfinden liegt: die großen Chorvereine, die unsere klassische und moderne Musik pflegen, sind zu sehr auf gesellschaftliche Abgeschlossenheit zugeschnitten. In ihnen entscheidet nicht musikalische Fähigkeit allein über die Aufnahme, sondern, und zwar in erster Linie, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse. Ob der große demokratische Zug, der jetzt durchs deutsche Volk geht, das je wird ändern können? Schwerlich, da nach einem allgemeinen menschlichen Gesetze nur die Not die Menschen sich fest zusammenschließen läßt. Da bleibt, soll das Volk an den großen Kulturgütern unserer Musik teilnehmen, nur übrig, die Oratorienkonzerte usw., wie es an manchen Orten schon geschehen ist, je zwei- oder dreimal zu Gehör zu bringen. Bei grundsätzlich verschiedenen Eintrittspreisen. Selbstredend ergibt das Schwierigkeiten, die jedoch, soziales Empfinden vorausgesetzt, keineswegs unlösbar sind. Aber alle Faktoren müssen sich in der Absicht vereinen, an der Musik kulturell zu arbeiten. Alle Faktoren. Auch die Sänger. Und sie vor allem. Eine Hauptschwierigkeit liegt in dem Amerikanismus unserer Musikzustände. Darunter ist das aberwitzige Hinaufschrauben der Honorare zu verstehen, das eine Folge des beginnenden „Stern“-Wesens auf der Bühne und im Konzertsaale war. Honorierung und Leistung sollten in einem vernünftigen Verhältnisse zueinander stehen. Wenn ein Professor für 6000 Mk. jährlicher Einnahme ganze Generationen junger Wissenschaftler auszubilden hat, so ist das im Verhältnisse zu dem Anlagekapitale seiner Ausbildung, der Zeit, die er aufzuwenden hat, und dem Zwecke seiner Arbeit eine recht mäßige Entlohnung. Wenn aber ein Heldentenor 60000 Mk. und mehr für eine Arbeitszeit von fünf und sechs Monaten bekommt und im Reste des Jahres noch ebensoviel durch Gastspiele erwirbt, so wird das wohl mit Staunen und Neid gehört, aber niemand fragt, ob sich da Leistung und Gehalt in vernünftiger Weise decken. Es handelt sich bei der ganzen Frage um einen schweren Krebsschaden, da

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

solche wahnsinnigen Honorarsteigerungen auf der einen oft die schamlosesten Gehaltskürzungen auf der anderen Seite und auch Erhöhungen der Eintrittspreise zu Theater und Konzert zur Folge haben. Ohne Schwierigkeit läßt sich dieser Schaden nicht abstellen. Das Vorgehen einer einzelnen Stadt hilft gar nichts. Erst der Zusammenschluß der Bühnen und Konzertvereine und eine Gagennormierung, die je nach den örtlichen Verhältnissen ein Auf und Ab erfahren darf, kann zu einem vernünftigen Ziele führen. Das Bedürfnis nach solchen Feststellungen hat sich an mehr als an einem Orte bereits geltend gemacht. Aber es fehlte bisher an genügend kräftiger Inangriffnahme der ganzen Sache und auch an statistischen Grundlagen, um die Frage eingehend zu behandeln und befriedigend zu lösen.

Über alle diese Dinge ist in der unmittelbaren Gegenwart noch kaum viel gesprochen worden. Mehr über eine andere Frage: die der Ausländerei in der Kunst. Den Fall Hodler hier abermals aufzurollen oder den pikanteren des Herrn Dalcroze liegt gar keine Veranlassung vor. Ohne Zweifel hat Hodler, von Jakob Dalkes ganz abgesehen, töricht und taktlos gehandelt. Aber hat man ihn vorher in den Himmel gehoben und seine Werke über den Schellenkönig gelobt, so ist nicht einzusehen, weshalb dieselben Werke nun durch den Krieg jeden Anspruch auf Meisterschaft verloren haben und wie das Jenaer Universitätsbild verkauft werden sollen. Die vordem am lautesten Hodlers Ruhm priesen und uns minderwertige Menschen, denen des Mannes Kunst nur ein Zerrbild war, nicht mitleid- und hohnvoll genug behandeln konnten, sie rufen ihr „kreuziget" jetzt am stärksten aus. Vielleicht wäre es recht gut und nützlich, das Bild der ausziehenden Studenten in Jena zu lassen, wenn auch nur kommenden Geschlechtern zur Erinnerung an unüberlegte Handlungen der Vorfahren! Den Angriffen gegen Hodler und Genossen sind viele gleichwertige gefolgt und vorangegangen. Mit Recht und mit Unrecht. Recht war es, gegen die elende Bedientenhaftigkeit und Liebedienerei gegenüber dem Auslande Front zu machen. Engländer, Franzosen und Japaner hat man in allen möglichen Zweigen deutschen Geistes- und Erwerbslebens heimisch gemacht, um sich hinterher von ihnen übers Ohr hauen und auslachen zu lassen. Was haben da nicht allein die Behörden an himmeltraurigen Verbeugungen geleistet! Und die gegenseitigen „Studienreisen", wo ist ihre Wirkung bei den Fremden? Nicht recht war es, den Krieg gegen die großen Toten der Feinde und gegen das Kulturgut des Auslandes zu predigen. Den Gebildeten ist das selbstredend nicht eingefallen, wohl aber den Leuten mit geknickter Sekundanerschulung und denen, die die Weltgeschicke vom Biertische aus lenken möchten. Wie konnte allen Ernstes erst gefragt werden, ob ein Deutscher jetzt noch Shakespeare hören dürfe? Auf solche Art zu kämpfen, soll den Franzosen überlassen bleiben: St. Saëns hat dem toten Wagner Fußtritte versetzt und der Höhe seiner Kultur dadurch ein

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unvergängliches Denkmal errichtet. Daß wir aber eine Umwertung vieler unserer Anschauungen erleben, unterliegt keinem Zweifel. Unser kulturelles Verhältnis zum feindlichen Auslande bedarf der Umgestaltung. Es ist gar keine Frage, daß es heute nicht mehr die Fürsten allein sind, die die Ausländerei in Deutschland in Schwung gebracht haben; die notwendigen Beziehungen des Handels haben sie ebenso sehr wenn nicht stärker gefördert. Gleichwohl ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß an einzelnen deutschen Fürstenhöfen die Erziehung der Kinder ganz oder vorwiegend in englischen Händen lag, daß jämmerliche fremde Opern aufgeführt wurden, die ohne den Schutz deutscher Fürsten niemals auf die Bühne gekommen wären. Daß Prinzessinnen ihre Kleider aus Paris bezogen, war ein Fehler, den sie mit deutschen Bürgerfrauen zugleich begingen. In alledem wird nach dem Kriege sicherlich ein gewisser Wandel eintreten müssen. Kein völliger. Denn die Handelsbeziehungen an den Landesgrenzen aufhören zu lassen, heißt das Volk in der törichtesten Weise schädigen. Und auch die Wissenschaft und die Kunst sind international. Sind die Helmholtz, Virchow, Koch, Behring in der ganzen Welt heimatberechtigt geworden, so haben auch die Pasteur, Darwin, Lister und Curie für uns gearbeitet. Und so die Künstler hüben und drüben. Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer hat an ihre französische Kollegin im vergangenen Jahre 28000 Mk. abgeliefert und nur 4000 Mk. von ihr bezogen.[1]) Das ist aber keineswegs ein Verdienst der französischen Kunst, sondern eine Schuld der Deutschen, die allzu kräftig ins Horn der Fremdländerei zu stoßen sich bemüßigt fühlten und die deutsche Kunsttätigkeit der Gegenwart ungebührlich zurücksetzten.

Über alles das hinaus aber wird man einen Grund für diese Art von Ausländerei in unserer künstlerischen Erziehung selbst finden müssen. Auch sie ist, trotz aller gegenteiligen Behauptungen, nach und nach zu sehr aufs Äußerliche bedacht geworden. Und das konnte geschehen, weil auf der anderen Seite der Bogen des streng Akademischen zu straff gespannt worden war. Akademische Korrektheit hier und über jedes Ziel hinaus schießende Ausdrucks- und Empfindungskunst dort — beide konnten sich gegenseitig nie finden, weil jeder Richtung der Maßstab zur Beurteilung der anderen fehlte, die eine die andere ausschloß. Eine Vertiefung der Bildung der Musiker ist nötig, um die Kunst gleichmäßig vor Erstarrung und vor der lächerlichen Aufgeblasenheit der Musiker, die wir in den letzten Jahren wieder erlebten, zu bewahren. Das Verständnis für den Kulturwert der Musik muß geschärft werden, die einseitige Stellungnahme der Regierungen zugunsten einer oder der anderen Richtung ist entschieden abzuweisen. „Der Künstler darf nur von seinesgleichen bewertet werden.“ Dieser an sich zunächst einleuchtende Satz hat unendlich vieles

[1]) Diese Angabe beruht auf einem Irrtum. Vgl. darüber die betreffende Notiz in der „Tageschronik“ des vorliegenden Heftes. Red.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegen sich. Überlasse man der Zeit die endgültige Wertung eines Künstlers. Die trifft schon das Richtige.

Sind alle diese Dinge überhaupt wert, heute erwogen und besprochen zu werden? Im finnischen Nationalepos „Kalevala" heißt es, daß der Ursprung aller Dinge und das Mittel, über die Feinde zu siegen, der Gesang sei. Man soll den Satz nicht verlachen. Versteht man ihn recht, so liegt eine tiefe Wahrheit in ihm. Tacitus hat vom Schlachtgesange der alten Germanen und seiner gewaltigen Wirkung auf Freund und Feind gesprochen. Unsere Jungen sind mit Liedern in Kampf und Tod zum Siege gezogen — aus der Musik spricht die Seele des Volkes, sein Hoffen, sein Mut, sie ist ihm Quelle höchster Freude, Trösterin im Leide, ist ihm unzertrennliche Gefährtin. Aber die Musik war dem Deutschen zuzeiten mehr als alles das: in den gräßlichen Jahren nach dem 30jährigen Kriege, wo lebte da deutsches Empfinden klarer und herrlicher als in der Brust armer Organisten und Musikanten, die um kargen Lohn arbeiteten und die geliebte deutsche Weise hüteten, während die Ausländer in den großen, glänzenden und sittenlosen Fürstenstädten praßten? Wer an die geistige Erneuerung des Deutschtums im 18. Jahrhundert denkt, sollte der alten deutschen Musiker nicht vergessen, die jene Wiedergeburt mitvorbereitet haben, aus der Klopstock, Lessing, Goethe und Schiller erwuchsen. „Deutsche Kunst geht vor in allem!" Man könnte ein Wort Walters von der Vogelweide so wenden. Das soll nicht heißen, daß die fremde Kunst überhaupt nichts wert sei. Eine solche Behauptung wäre Blasphemie oder ein Zeichen von Größenwahn. Es soll auch nicht heißen, daß die fremde Kunst in Zukunft von der deutschen Erde fernzuhalten sei. Nur ein Narr kann das verlangen. Aber jetzt Thomas' „Mignon" oder Offenbachs Werke aufzuführen, ist eine Versündigung am deutschen Kunstgeiste, ist eine Schädigung des deutschen Volksempfindens in seiner ursprünglichen Art. Wir brauchen uns weder unser höchstes Kulturgut, in ersterem Falle Goethe, verschimpfieren zu lassen, noch in die schwülsinnliche Atmosphäre des Gesellschaftslebens des Zweiten Kaiserreiches zu versenken. Und wo der Kundige Werke nach ihrem Kulturgrade abzuschätzen und zu beurteilen vermag, da empfindet der Unkundige, wie bei Offenbach, nur das Schlüpferige und empfängt üble Wirkungen aus ihm.

Wir müssen uns der sittlichen Macht unserer deutschen Musik wieder bewußt zu werden suchen, müssen gleichmäßig aus dem Schmutze der albernen Operette und dem mystischen Schwaden der modernen Kunst herauszukommen trachten. Bloßer Wille des einzelnen nützt da nichts, die Zeit muß den neuen Geist gebären, der uns befreien und neuen, reineren Höhen zuführen soll. Wird sie so viel Zeugungskraft besitzen? Das wird erst die Zukunft lehren. Wer aber das Deutschtum liebhat, sollte die zu erhoffende bessere und reinere Zukunft vorbereiten helfen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# HEILIGER KRIEG UND DEUTSCHE MUSIK

VON DR. LEOPOLD HIRSCHBERG IN BERLIN

Gar mannigfach sind wir von den Orient-Forschern über die Bedeutung des Heiligen Krieges und die Entfaltung der grünen Prophetenfahne belehrt worden. Man hat uns gesagt, daß ein derartiger Aufruf seit Menschengedenken nicht mehr erklungen sei durch die unabsehbar weiten Gefilde und Länder, die von den Bekennern des Islams bewohnt werden. Und wie ein dem heutigen gleichender Krieg überhaupt etwas in der Geschichte der Menschheit Unerhörtes darstellt, so wird auch der im Namen Allahs vom Kalifen verkündete Kampf seine besondere Bedeutung haben. Wenn wir aber die Welthistorie in ihren großen Zügen betrachten, so erkennen wir, daß eigentlich alle Kämpfe, die im Laufe der Jahrhunderte von den Moslems geführt wurden, mehr oder minder „heilige" Kriege sind, wobei die „Ungläubigen" als Feinde der „Gläubigen" verkündet wurden, und denen nur in den seltensten Fällen Eroberungsgelüste zugrunde lagen. Kein Volk der Erde wird schließlich völlig von letzteren freizusprechen sein; von der Habgier der Engländer, Franzosen, Russen und Japaner aber weiß sich das deutsche Volk frei. Ebenso die Welt des Islams. Von beiden kann Theodor Körners schönes Wort gelten:

'S ist ja kein Kampf um die Güter der Erde,
Das Heiligste schützen wir mit dem Schwerte!

Diese Übereinstimmung des Volkscharakters, dessen Grundzug Treue, Ehrlichkeit und Gottesfurcht ist, wird denn wohl auch in letzter Instanz zwei scheinbar so entgegengesetzte Völker, wie das germanische und muselmännische, zu Bundesgenossen gemacht haben. Für beide gilt es in dem heutigen Krieg, das Heiligste mit dem Schwerte zu schützen; und beide führen den Kampf mit Ehrlichkeit gegen die Welt der Lüge und des Truges.

Aber auch in der Kunst sind sie seit langer Zeit gute Freunde. Deutsche sind es gewesen, die die türkische, arabische und persische Poesie in das Abendland nicht bloß verpflanzt, sondern durch innigste Verschmelzung mit deutscher Sprache und deutschem Geist zu so deutschen Dichtungen gemacht haben, wie es die Shakespeares durch Schlegel wurden. Hat die französische oder englische Literatur ein Werk wie den Westöstlichen Divan aufzuweisen? Lassen sich Rückerts östliche Rosen oder seine Makamen des Hariri, seine Hamasa, sein Sadi, Firdusi, sein Nal und Damajanti mit einer französischen oder englischen Übersetzung vergleichen? Und ein bisher nur durch Brahms noch lebender, sonst ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gessener deutscher Dichter, Georg Friedrich Daumer,[1]) hat uns in seinem „Hafis" ein unsterbliches Werk[2]) hinterlassen. Was die germanische Welt dem Österreicher Hammer-Purgstall für seine wundervollen Übertragungen des Baki, Samachschari, Motenebbi, Abul Mani und vieler anderer zu danken hat, ist leider wenig bekannt.

Und die deutschen Tondichter standen hinter ihren Brüdern nicht zurück. Kaum zu zählen sind die Kompositionen orientalischer Dichtungen; Goethes Divan-Gedichte, Rückerts östliche Rosen, Daumers Hafislieder, von Schubert, Schumann, Brahms mit Tönen geschmückt, würden allein einen stattlichen Band füllen. Aber auch als Musiker des heiligen Krieges, wenn wir unter dieser Bezeichnung aus dem oben angeführten Grunde die Kriege des Islams überhaupt verstehen, nehmen sie die erste Stelle, wie in der Musik überhaupt, ein.

Der instrumentale Teil der Kriegsmusik ist der Marsch, der vokale das Kriegslied im weitesten Sinne; ersterer kann sich, da er nicht wie das andere, spezielle Beziehungen zum Text hat, freier und unabhängiger bewegen. Der herrschende Geist aber ist in beiden derselbe: sie sollen der Seele des Kriegers eine höhere Stimmung geben, die Gemüter für einen Zweck vereinigen, die Mühseligkeiten und Strapazen erleichtern helfen, den Gedanken an Tod und Grab, an die sanfteren Gefühle des Lebens, an Bequemlichkeiten und Vergnügungen verscheuchen, dem Körper gleichsam neue Kräfte geben — kurz: den Heldenmut erregen, beleben und unterhalten. Diese Musik muß darum leicht verständlich, im besten Sinne volkstümlich und vor allem wirkungsvoll sein. Der letzteren Forderung kommt gerade die orientalische entgegen. Eine bunte Reihe von Schall- und Klangwerkzeugen ist das Charakteristikum ihres Orchesters; Tamtam, Triangel, Becken, Trommeln, Pauken und kleine Pfeifen bilden zusammen die sogen. Janitscharenmusik. Der türkische Mond, auch Schellenmond oder Mohammedsfahne genannt, ist ein nie fehlender Bestandteil unserer Regimentsmusik. Der Rhythmus der orientalischen Märsche ist feurig und kurz; meist bewegen sie sich im $^2/_4$-Takte, vielfach in der Molltonart.

Die Bezeichnung „Kriegslied" für den vokalen Teil der Kriegsmusik ist ein Sammelname für eine Anzahl von Tonwerken verschiedenen

---

[1]) Die Gesamt-Ausgabe seiner Dichtungen, von mir besorgt, ist im Manuskript (4 Bände) fertig gestellt; ihr Erscheinen (bei Rudolf Gerstung in Offenbach) bleibt natürlich der Friedenszeit vorbehalten.

[2]) Holtei erklärt, daß er bei einer Verbannung auf eine wüste Insel und erteilter Erlaubnis, Bücher mitzunehmen, die Bibel und den Hafis von Daumer wählen würde. Wagner schreibt an Theodor Uhlig: „Mensch, schaff Dir den Hafis an!" und nennt letzteren den größten Dichter, der je gelebt habe, wobei zu bemerken ist, daß es sich um den Daumerschen Hafis (keine Übersetzung!) handelt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Inhalts. Nicht allein der vor dem Kampfe erschallende Gesang gehört hierher, sondern das Vaterlandslied ganz im allgemeinen, das Soldatenlied, auch wenn es nicht direkt mit der Schlacht zusammenhängt, die Klage um die Gefallenen, die Lieder des Sieges und des Friedens. Feste Grenzen lassen sich erklärlicherweise da nicht ziehen; und eben weil es sich um ein so weites Gebiet handelt, besitzen wir auch so viele Werke herrlichster Art.
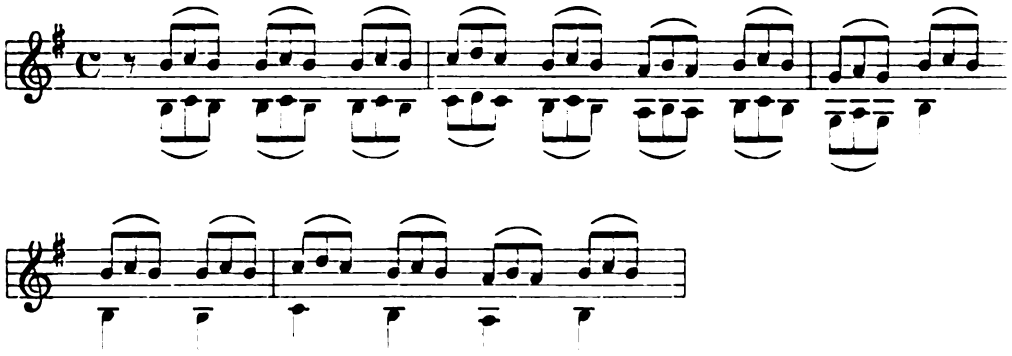
Mozart, der als Kriegskomponist eigentlich völlig ausscheidet,[1]) hat uns in seiner berühmten „Alla turca" der A-dur Sonate einen wundervollen orientalischen Kriegsmarsch gespendet. Im Jahre 1779 entstanden, bildet sie das erste Glied einer Reihe von Tondichtungen, die, schnell folgend, innerhalb eines Quinquenniums alles „Orientalische" Mozarts in sich schließen: 1780 brachte die „Zaide" und die Musik zu „Thamos, König von Ägypten", 1782 die „Entführung", 1783 die „Gans von Cairo". Das Werk selbst ist, namentlich durch die vielfachen und sehr naheliegenden Einrichtungen für das Orchester als „türkische Musik Mozarts" ungemein bekannt geworden und wird auch, solange es überhaupt Musik gibt, als die klassische Kriegsmusik der Moslems zu gelten haben. Allerdings glaube ich nicht, daß das türkische Volk sich in diesen Tönen wiedererkennen wird; wohl aber wird dies für den musikalisch gebildeten Teil aller Nationen der Fall sein, während wirkliche Original-Melodieen nichts ausdrücken und nichts malen würden. Es bedarf einer großen Kunst, uns in der Musik die poetischen Farben abzuspiegeln, unter welchen die Männer des Orients unserer Phantasie erscheinen. Wenn auch im wesentlichen ideal, kann ein musikalisches Gemälde dieser Art doch nicht ganz einige der Wirklichkeit entnommene Züge entbehren. Diese Wirklichkeit ist hier der Naturzustand der Musik. Wie Mozart denselben getroffen hat, ist namentlich aus der primitiven Harmonisierung der Coda ersichtlich; des weiteren aus dem unaufhörlichen Wechsel von Minore und Maggiore, einer Art wilden Jubels und melancholischer Lustigkeit, wie man sie im Orient trifft. Ungewöhnliche, fast barocke Partien, Triller und Vorschläge sind eingestreut, wie um das Ohr irre zu führen und die Phantasie weit aus der abendländischen Sphäre zu entfernen. Die Kunst Mozarts verleiht den primitiven Melodieen einen hohen Reiz, indem sie diese in ihren Formen idealisiert und dadurch ihrer natürlichen Armut aufhilft.

Unter den ersten, die dem Aufruf zum Heiligen Kriege folgten, befanden sich die Derwische, deren bewunderungswürdiger Glaubensfanatismus

[1]) Außer dem unsterblichen Kriegsmarsch am Schluß der Figaro-Arie, der nach Oulibicheff geeignet ist, 100000 Menschen danach im Takte marschieren zu lassen, besitzen wir von Mozart noch ein reizendes, am 5. März 1788 komponiertes „Kriegslied" für eine Singstimme mit Orchester (Text von Gleim) und ein Fragment von 2 Takten „Beim Auszug in das Feld", das unwiederbringlich verloren zu sein scheint.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

besonders geeignet ist, das tapfere Volk der Moslems zum Kampfe zu begeistern. Schiller war nie in der Schweiz und hat sie in seinem „Tell" so geschildert, als wäre er dort geboren; Jean Paul hat niemals den Boden Italiens betreten und im ersten Kapitel des „Titan" die Borromäischen Inseln so wundervoll gemalt, daß wir die Zauberlandschaft eines Ruisdael zu erblicken wähnen. Beethoven hat weder die tanzenden noch die heulenden Derwische im Orient gesehen und in dem Derwisch-Chor der „Ruinen von Athen" ein Wunder an drastischer Kraft vollbracht, so daß man in der Gesamtliteratur vergeblich nach einem ähnlichen suchen würde. Von weitem naht der furchtbare Chor, durch schwirrende, peitschende Triolen der zweiten Geigen und Violen:



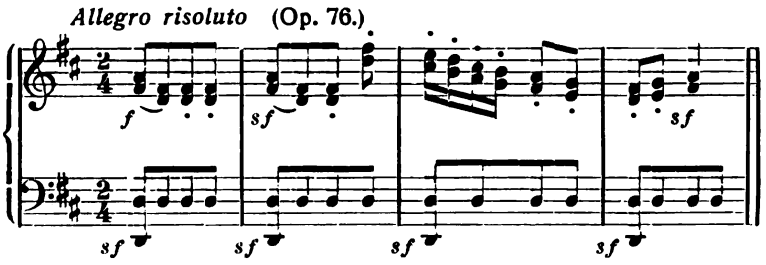
dem sich alsbald die Celli zugesellen, getrieben:
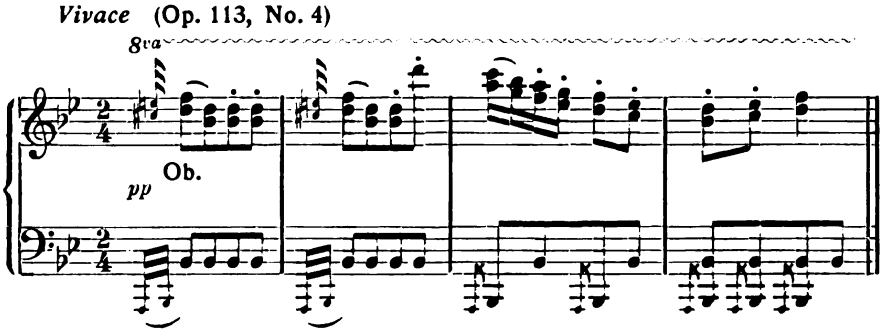
Du hast in deines Mantels Falten
Den Mond getragen, ihn gespalten;
Kaaba! Kaaba!

In grauenerregender Monotonie stürmt der Gesang einher, um bei dem schließlich im Fortissimo hervorgestoßenen „Mahomet!" von Hörnern, Posaunen, hohen Pikkoloflöten, wild streichenden Kontrabässen und „allen möglichen lärmenden Instrumenten" (Beethovens eigene Vorschrift) unterstützt zu werden. Worte vermögen nicht, dieses förmliche musikalische Ungeheuer in seiner überwältigenden Macht zu schildern; man muß diese immer toller sich gebärdenden, bis zur Opiumraserei sich steigernden Klänge hören, um die Urmacht des Beethoven-Genius zu begreifen. Sollten die Moslems überhaupt noch eines Ansporns bedürfen — Beethovens Derwischchor vermöchte ihn zu geben. Und alsbald „ziehen Türken mit gezogenem Säbel unter Janitscharenmusik über die Bühne";[1]) die „Marcia alla turca" ertönt. Das Thema des Marsches ist das gleiche wie das der sechs D-dur Variationen des op. 76; die Gegenüberstellung beider:

[1]) Angabe in der Partitur.
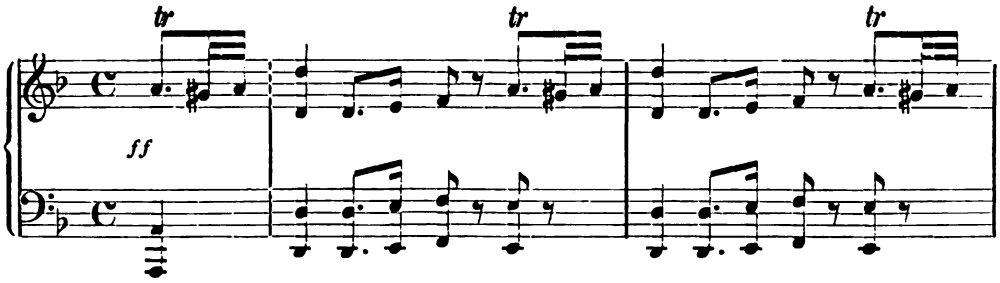
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN







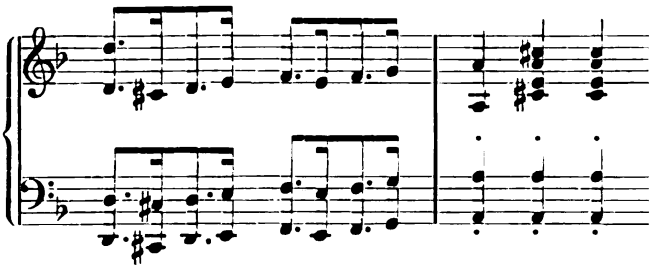
zeigt uns das kleine musikalische Wunder, zu welchem es durch Beethoven wurde, nachdem er es in das phantastische Gewand seiner Instrumentation gekleidet hatte. „Der türkische Marsch ist ein geräusch- wie körperloses Bild der Janitscharensoldateska der Levante. Ist es doch, als ob hier die Tausendundzweite Nacht der Scheherezade erzählt würde!“ [1]) „Lebendig aus dem Leben gestohlen“ nennt ihn Adolf Bernhard Marx.

Daß auch Schubert mit zwei ganz gewaltigen Tonwerken in der Reihe deutscher „Heiligerkriegskomponisten“ steht, dürfte nur wenig bekannt sein. Beide finden sich in der verschollenen Oper „Fierabras“. Zunächst ein Instrumentalstück; ein vorzüglich instrumentierter und wirksamer Marsch der Mauren, den Marsch-Klassiker in jedem Takte verratend; und dann ein Chor der Mauren, wild und fanatisch, von allen Lärm-Attributen orientalischer Musik im Orchester unterstützt und mächtiger Wirkung. Das einfache Hauptmotiv:



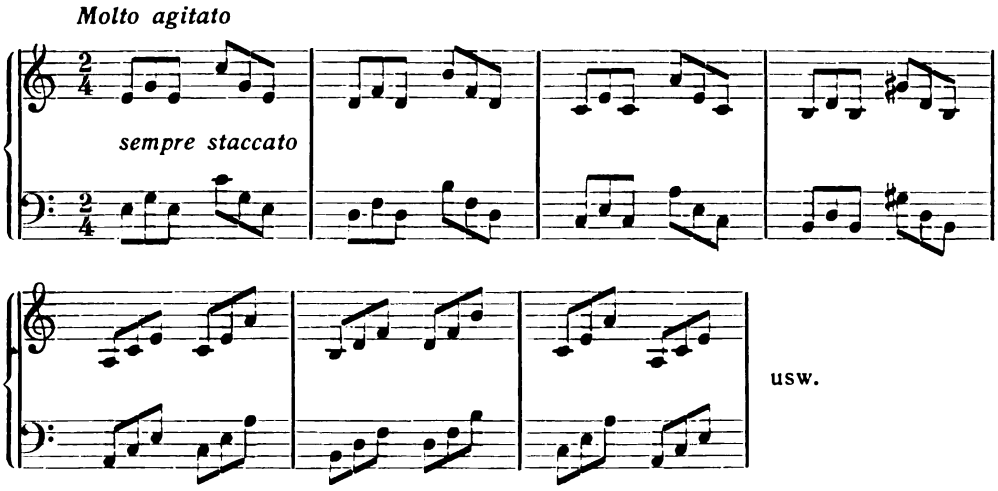

[1]) Lenz, Beethoven. Th. 5, p. 121.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



wird von dem Meister genial verarbeitet. — Wie anders dagegen die „Klage um Aly Bey", gedichtet von Matthias Claudius, ein rührender Grabgesang, schlicht und einfach, für Männerchor mit Klavierbegleitung; ein würdiges Totenlied für einen gefallenen Helden.

Schumann hat bekanntlich in den Chören der Eroberer („Paradies und Peri") das orientalische Kolorit ebenfalls bedeutsam gewahrt, nicht minder aber Marschner, dessen „Bilder des Orients" (Dichtungen von Heinrich Stieglitz) mehrere höchst charakteristische Kriegsgesänge aufweisen.[1]) Zwei besonders erwähnenswerte Stücke daraus sind „Meleks Kampfgruß" und „Vorüberziehende Horden". Wie Chopin im letzten Satz der b-moll Sonate, so hat auch Marschner in dem ersten Gesange die Kühnheit, die Klavierbegleitung durchweg unisono erklingen zu lassen. Wenn das ungemein wandlungsfähige Thema:
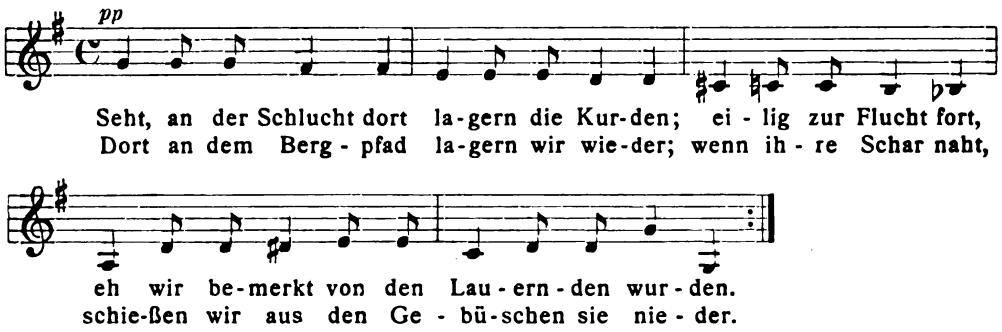



51 Takte lang daherbraust, so gibt gerade das Primitive dieser Musik, wie schon bei Mozart näher ausgeführt wurde, ein charakteristisches Bild orientalischen Tonempfindens. Der zweite Gesang, in seiner Kürze und Prägnanz eine echte Ballade, stellt ein großartiges Nachtbild aus wildem

[1]) Sämtlich neu gedruckt in Bd. 4 meiner Ausgabe von Marschners Balladen. (Gadow, Hildburghausen.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gebirgskrieg dar. Eilig und heimlich ziehen Krieger durch die Berge, um dem Blick lauernder Kurdenscharen zu entgehen. Gesang und Begleitung bewegen sich durchweg ganz leise in tiefer Lage, im Umfang einer Oktave:
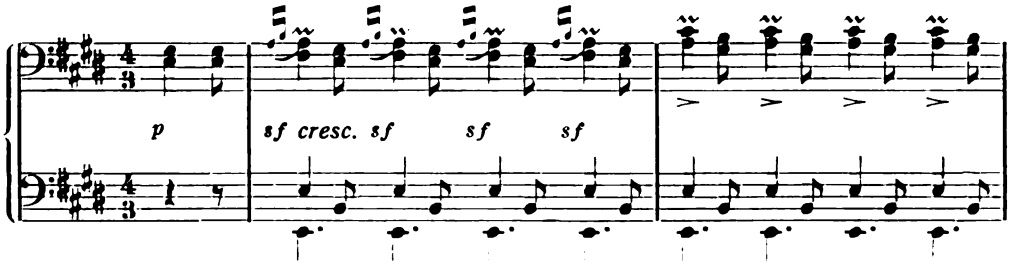



Nur das Zwischenspiel ertönt *ppp* in der eingestrichenen Oktave. An Realistik und treffender Deklamation steht dieses wenig über eine Minute beanspruchende Tongemälde den besten Werken deutscher Gesangsmusik gleich.

Und nun Loewe. Der Meister, dem in seiner Kunst alle Reiche der Erde untertan sind, insofern es kaum ein Land, kaum ein Volk gibt, dem er sich nicht musikalisch genähert hätte, beansprucht auch für den Heiligen Krieg den Vorrang. So möchte ich gleich seine Komposition von Goethes „Mahomeds Gesang" mit dem urgewaltigen Aufruf des Sultans und des Scheichs ül Islam vergleichen. Wie ein mächtiger Strom aus seinen Ufern tritt und die Länder segenbringend und befruchtend überflutet, so braust dieser dithyrambische Gesang daher, dessen Donnerworte: „Kommt, ihr alle!" alle schlummernden Leidenschaften geknechteter Völker entfesseln müssen. Unaufhaltsam rauscht er weiter, allüberall Zeugen seiner Herrlichkeit hinterlassend. „Und so trägt er seine Brüder, seine Schätze, seine Kinder dem erwartenden Erzeuger freudebrausend an sein Herz!" — Wenn der Deutsche diese Musik Loewes zu Goethes Worten hört, dann wird er ermessen können, was der heilige Kampfruf für die Moslems bedeutet. So wird ein Tondichter zum Dolmetsch fremdländischen Empfindens. — Zwei großartige Schlachtbilder aber enthalten die Balladen „Der Sturm von Alhama" und „Der Mohrenfürst". In ersterer, einer arabischen Ballade, kann man die Kunst bewundern, mit der Loewe sein einfaches, charakteristisch orientalisches Kampfmotiv, ohne sein Grundwesen zu verändern, dem Grundgesetz der Ballade entsprechend, umbildet. Zunächst heißt es:

Angekommen im Alhambra,
Rasch befiehlt er seinen Treuen:
„Die Trompeten lasset schmettern
Und die silbernen Posaunen!"

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
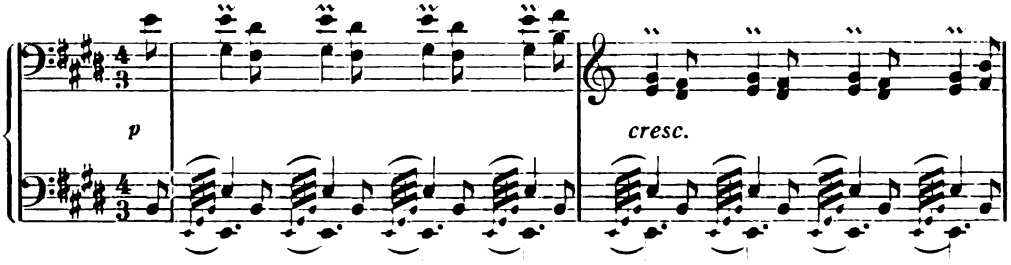
und diese Strophe bringt die Urform des Motivs:




Die Steigerung der folgenden Strophe:

Und die rauhe Kriegestrommel
Lasset wild zum Streite rühren,
Daß es alle Mauren hören,
Von der Vega und Granada!
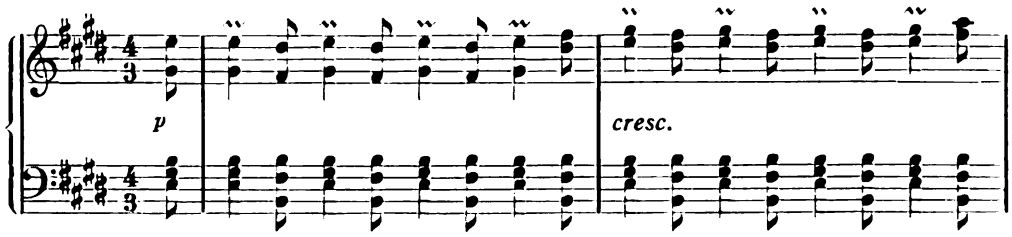
weist folgendes musikalisches Bild auf:




Die dritte Umformung erfolgt bei den Worten:

Als den Schall die Mauren hörten,
Der zum blut'gen Streite ruft,
Ein und Einer, Zwei und Zweie,
Sie sich eilig alle scharten.

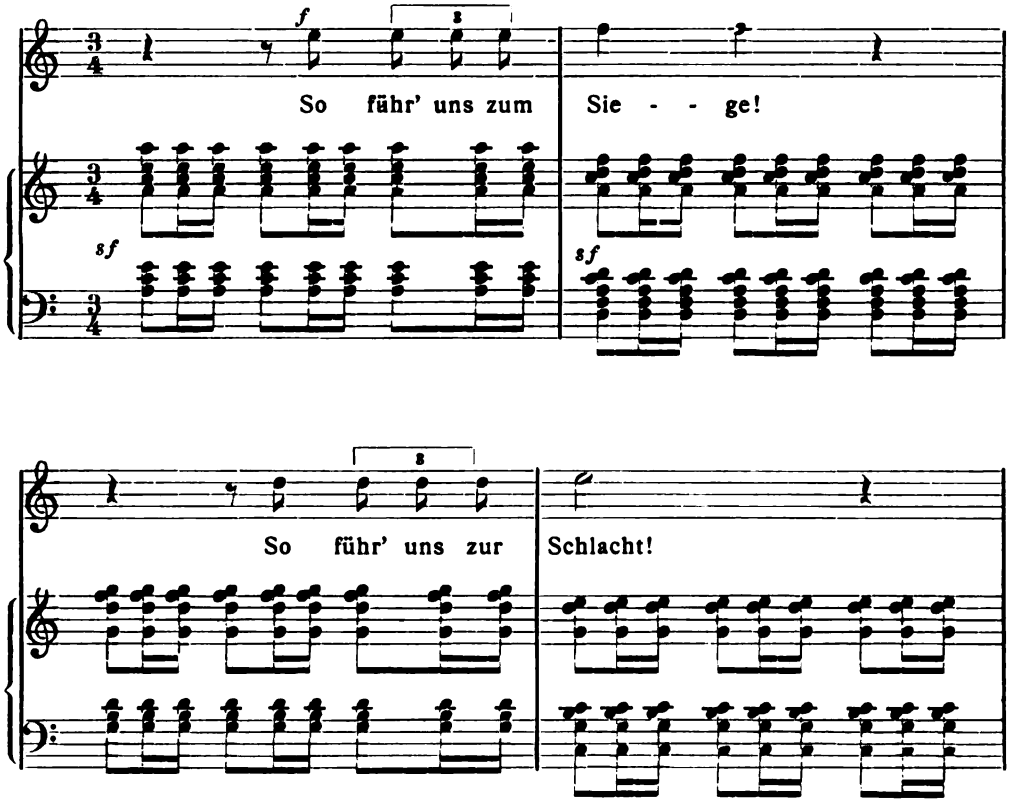
in dieser Weise:



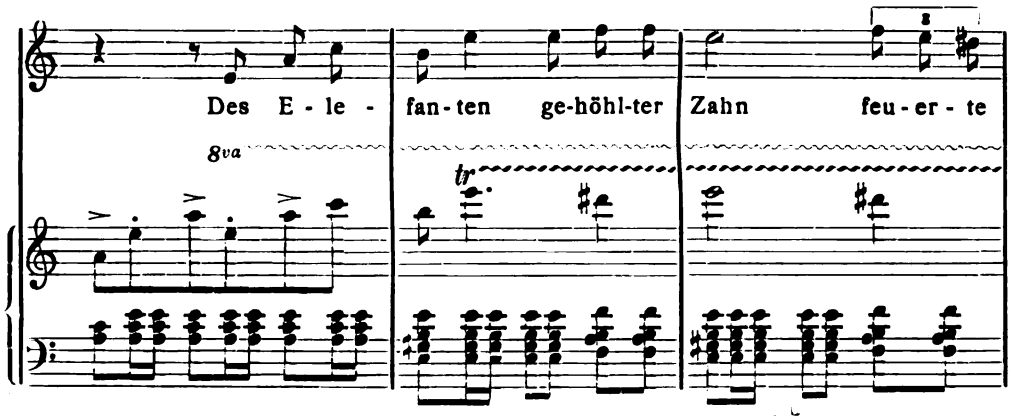

Nehmen wir nun noch dazu, daß der alle Strophen beschließende Kehrreim: „Wehe mir! Alhama!" bald als dumpf verzweifelte Klage, bald als wildes Wehgeschrei in einer Kunst ertönt, die den berühmten, von Wagner so bewunderten „Oh!" des „Edward" nichts nachgibt, so werden wir dem „Sturm von Alhama" eine hohe Stelle unter den deutschen Ge-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
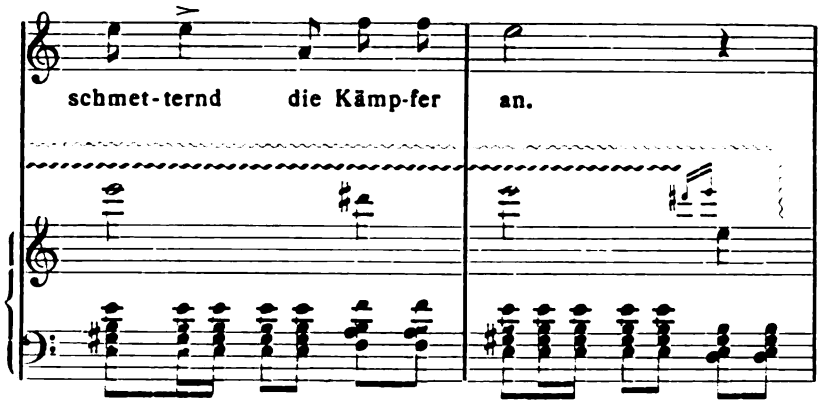
sängen des Heiligen Krieges einräumen müssen. Voll und ganz muß aber auch diese Ehre dem „Mohrenfürst“ zuteil werden. Denn eine so großartig orchestrale Wirkung des Klaviers, wie in der Stelle:



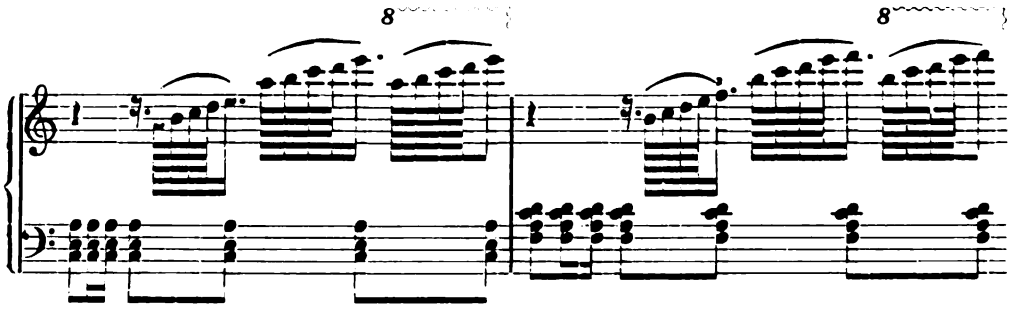

und bei der Schilderung des Kampfes selbst:
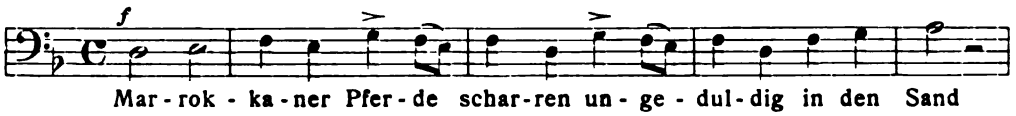



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN




wobei das Rasseln der mit Schädeln behangenen Trommel noch besonders durch die Variante:




ausgedrückt ist, läßt sich nicht denken, und der Tondichter hat es dem Instrumentator des Werkes (Felix Weingartner) nicht schwer gemacht, die Farben des Orchesters geeignet zu mischen. — Diesen Meisterstücken gegenüber kommen die gut und charakteristisch gearbeiteten Kampfszenen im dritten Akt der ungedruckten Oper „Malek Adhel“ nicht gleich; doch sei erwähnt, daß dem Tamtam dabei eine ganz originelle Rolle zufällt. Viel Ähnlichkeit mit dem Mauren-Marsch aus Schuberts „Fierabras“ hat der Doppelchor der Fezzaner und Marokkaner aus dem (gleichfalls ungedruckten) Oratorium „Der Meister von Avis“, einem liebevoll gearbeiteten, tiefsinnigen Werke. Die nur von der Bratsche unisono begleiteten Eingangsworte:




bringt ein plötzlich darauf einsetzender Donnerschlag des Orchesters mit Pauken und Trompeten zu mächtiger Wirkung.



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schon vor 700 Jahren hatte sich ein deutscher Kaiser innig mit dem Sultan verbrüdert, ein Kaiser, der so weit über seine Zeit hinausragte durch seine geistigen Eigenschaften wie sein großer Namensvetter, der preußische König — Friedrich II. Mit Wilhelm II. sind wir alle älter (nicht alt!) geworden, um auch in ihm einen Monarchen schätzen gelernt zu haben, dessen Eigenschaften und Wesen so außerordentlich sind, daß er unter den vielen Staatenbeherrschern eine Sonderstellung einnimmt, und um den uns die anderen Völker, ohne daß sie es eingestehen werden, beneiden. Mit dem Kaiser Friedrich II. möchten wir in dieser Zeit Wilhelm II. vergleichen. Wagner hat in seinem Fragment „Die Sarazenin" das heilige Freundschaftsbündnis des Hohenstaufen mit dem Sultan verherrlicht. Was er darüber in seiner Selbstbiographie[1]) sagt, kann hier natürlich nur in ein paar Worten angedeutet werden; aber selbst diese wenigen Worte werfen Schlaglichter so eigentümlicher Art auf die Jetztzeit, daß man wieder einmal von dem Seherberuf des Dichters sprechen kann. Es heißt da:

Schon damals[2]) erfreute es mich, im deutschen Geiste die Anlage zu erblicken, welche über die engeren Schranken der Nationalität zu einem Erfassen des rein Menschlichen in jedem fremden Gewande hinleitet, und ihn mir so dem griechischen Geiste verwandt erscheinen ließ. In Friedrich II. zeigte sich mir die Blüthe dieser Anlage; der blonde Deutsche aus altschwäbischem Stamm, . . . die Anmuth arabischer und persischer Elemente des Lebens wie des Geistes um sich vereinigend . . . er, der seinen Kreuzzug durch einen Friedens- und Freundschaftsabschluß mit dem Sultan beendigte, welcher in Palästina den Christen alle Vortheile gewährte, wie sie kaum der blutigste Sieg hätte gewinnen können, — dieser wundervolle Kaiser erschien mir nun ... als der höchste Ausdruck des deutschen Ideals.

In der Dichtung[3]) tritt die dem Liebesbunde Friedrichs mit der Sultanstochter Zelima entsprossene Fatima unerkannt zu Manfred, Friedrichs Sohn, mit den Worten:

Nennt ihr im Abendlande den großen Kaiser todt, so bringe ich von ihm lebende Kunde aus dem Morgenlande: nie stirbt er dort, denn ewig lebt sein hohes Angedenken. Tausend Lieder feiern seinen Ruhm, wollt ihr eins von ihm vernehmen, so hört zu!

Als sich die Macht der Christenheit, geführt von ihm, auf Palästina warf, das Kreuz, das ihr verehrt, zu erobern, was waren eure Schwerter, eure grimmen Waffen, wenn er allein nicht war, und Frieden euch gewann? Verrath spann gegen ihn der Templer niedre Rotte ... doch Zelima war's, die der Verräther Plan vernichtete. Sie hatte ihn gesehen, den großen Kaiser, und liebte ihn, und den Sultan vermochte sie, den Verrath von sich zu weisen: voll Edelmuth entdeckte er selbst dem Kaiser, was ihm drohte. Da wollte dieser des Sultans Feind nicht länger sein: sie schwuren ewige Freundschaft sich ... Beglückt umarmte sich Christ und Muselmann: denn er, der große Kaiser, war nicht Christ, nicht Muselmann, er war ein Gott, und als ein Gott verehrt lebt er noch heut im Morgenland.

[1]) Mein Leben I, p. 252f.
[2]) 1841. [3]) Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. XI, p. 230ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einer ähnlichen enthusiastischen Verehrung erfreut sich auch unser Kaiser im Orient. Leider ist nicht bloß die Dichtung der „Sarazenin" Fragment geblieben; zu der musikalischen Ausführung ist es überhaupt nicht gekommen. Aber wir brauchen nicht viel Phantasie, um uns vorzustellen, welch herrliche Kriegsgesänge Wagner geschaffen hätte; besonders für den dritten Akt war ein großes „Ensemble" vorgemerkt:

Das Volk (enthusiastisch auffahrend).

Allah, Allah, segne die Prophetin!
Gib uns Muth und Kühnheit!
Im Streit und Kampfe gib uns Sieg!

Eine deutsche Frau, deren Herz durchglüht war von Liebe zur Menschheit, Bettina von Arnim, hat ihre berühmten „Gespräche mit Dämonen" dem „Geist des Islam, vertreten durch den großmüthigen Abdul-Medschid-Khan, Kaiser der Osmanen" gewidmet. Alle Völker läßt der „Dämon" vor dem geistigen Auge des „schlafenden Königs" vorüberziehen; da ruft plötzlich der Genius:

Horcht! — In dämmernder Luft rühren die Glocken sich zum Gebet. — Von Gipfeln der Moscheen verkündet Geläut den kommenden Tag und der Freund unsrer Erde — der Mond wandelt grüßend hinab. Es ruft der Wächter die Stunde — und jetzt kommt ein Wehen über die Haine — heiliger Odem durchströmt die Luft. — Des Islam Geist betet über die scheidenden Völker.

Und dieses Gebet klingt uns entgegen wie ein Hoheslied der Menschenliebe:
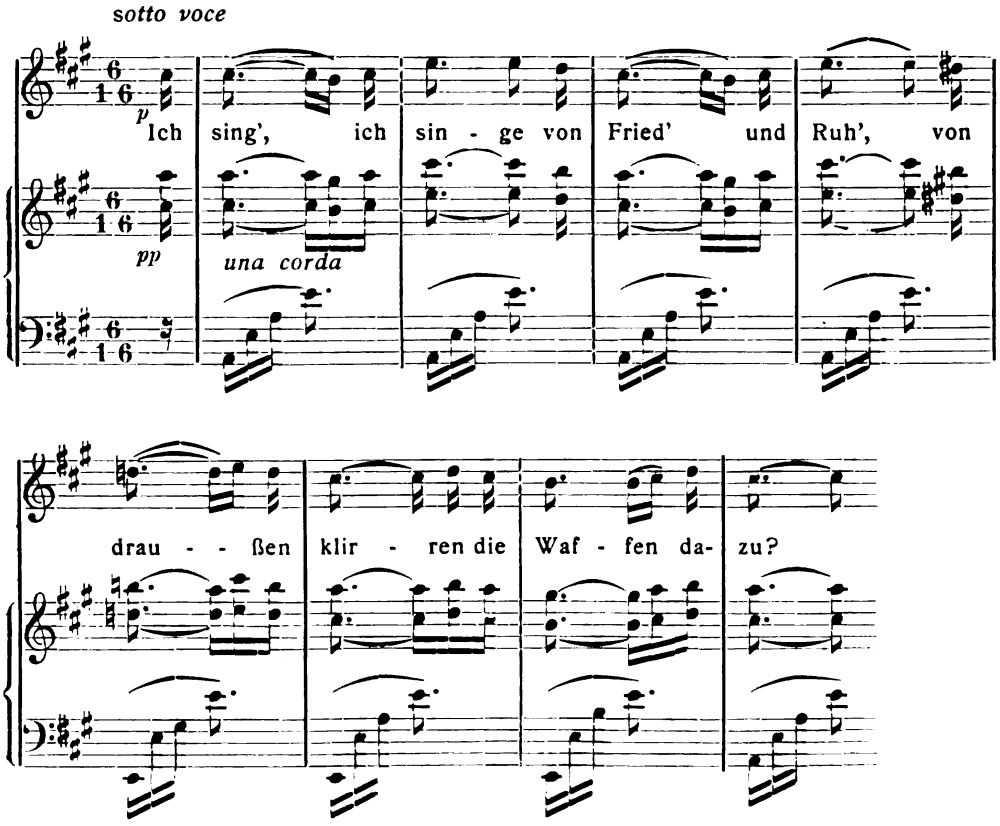
Allah! — Dein Erbarmen strömt den Einfältigen und allen unschuldigen Geschöpfen. Die Seele der Ewigkeit bist Du, die Seele der Welt ist Deine Stätte. Unsterblichkeit und der Weisheit Blüthe sind Deiner Gottheit Glieder und ihrer aller Halt ist Güte, die Du bist, o Herr! Schutzsuchenden Völkern liehen wir unsern Heerd, und ihrer Verzweiflung wehrten wir in Deinem Namen. Alla ha Ackbar! Gelobt seist Du, der tödtet und wieder auferweckt! — Segne diese Völker, sie sind Dein Ebenbild und Mohammed, der Dein Knecht ist, hat uns geheißen, der Gastfreundschaft Pforten ihnen öffnen. Befreie sie von den Strafen des Gihanam, erhöhe ihre Geburtsstätte wieder und gieb ihnen Genossen, die ihren Feinden sie entreißen. Ihre Helden, die im Kampf den Geist Dir gespendet haben, lasse wieder werden, daß sie Kriegszucht üben lehren den Völkern, Feindesland heilig haltend. Nur das Schlachtfeld sei Wahlstätte dem Kämpfer, nicht Mauern, die Wehrlose schützen. Zum Einklang sie stimme mit andern Völkern, daß alle freudig den Sieg erringen über wilde Despoten, die drohende Speere gegen ihn kreuzen. Allah Dein Odem ist Weisheit, Du spendest ihn Königen und Völkern — Amen.

„Germane" und „Magyar" preisen tief ergriffen des Geistes Rede. Von neuem haben sich Germane und Magyar eins mit diesem Geiste erklärt. Und mit Stolz nennen sie diesen Bundesgenossen ihr eigen.



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wann wird der Friede kommen? Wann wird das liebliche „Vöglein in der Oasis“, das in Loewes „Bildern des Orients“ den ermatteten Melek mit seinem süßen Lied in den Traum lullt, nicht mehr singen müssen:




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MODERNE KLAVIERMUSIK IN SPANIEN

VON DR. WALTER NIEMANN IN LEIPZIG

## Goyescas

Vor mir liegt ein Päcklein zeitgenössischer spanischer Klaviermusik. Viel Limonen, Zitronen, Palmen, Bananen und andere Subtropica, viel Gitarristen, die ihrer angebeteten Doña ein Ständchen bringen, viel glutäugige schöne Frauen in Spitzenschleier und Mantilla, in der Hand den Fächer, mit dem sie mehr zu sagen wissen wie mit dem Wort. Plötzlich, beim Durchblättern, — eben schlage ich den maurischen Löwenhof der Alhambra um — stutz' ich —

Aus Rembrandtschem Helldunkel tauchen Gestalten der spanischen galanten Zeit. „Goyescas" — so sagt der Titel. Also eine spanische Kreisleriana; etwa: in der Art des Goya. Und nun die Programme der einzelnen Sätze: Los requiebros (Galante Komplimente), Coloquio en la reja (Gespräch am Gitter), Fandango de Candil (der Fandango), Quejas ò la Maja y el ruiseñor (Klagen an die Geliebte und die Nachtigall).

Wer war Goya? Der einzige große spanische Radierer und Maler im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Als Radierer einer der grausigsten und kühnsten Realisten aller Zeiten, der in gewaltigen Zyklen vom Krieg, von der Dummheit der niederen Stände, von dem Schrecken spanischer Kerker und Torturen die Kultur seines Vaterlandes im unerbittlichen Spiegel seiner Unkultur zeigt, ist er als Maler ein Vorläufer des modernen Impressionismus. Als die ersten großen Impressionisten Frankreichs sich nach Meistern umschauen, die den silberigen Luftton, die warmen Schatten alter Niederländer, wie Hals oder Vermeer van Delft, gerettet haben, entdecken sie auch Goya.

Wenn nun Enrique Granados aus seinen Bildern nur die zur losen Suite aneinanderreiht, die das galante Spanien, das spanische Rokoko verherrlichen und Goya's berühmte Maja in den Mittelpunkt rücken, so zeugt das von geringer Einsicht in Goya's kühne, freskenhafte und großflächige, von sehr feiner Einsicht aber in seine eigene, durchaus lyrische und liebenswürdige Art.

Granados' Klaviermusik vertritt die spanische Romantik, die nicht im französischen Impressionismus, sondern als nationale noch in Chopin, Grieg und Liszt wurzelt. Auch die ihr in dieser nationalen Richtung verwandte portugiesische Klaviermusik Vianna da Motta's tut das. In weit höherem Grade aber, wie jene, sind Granados' Klaviersachen Virtuosenmusik. Sie fesseln durch die eigene Art der Melodik, die in ihrer wirklich naiven und leise elegischen Art, in ihrem zarten, süßen und sehnsüchtigen Ton echt spanisch wirkt. Am meisten aber durch eine blühende ornamen-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tale Phantasie, durch ein reizendes und reiches figuratives und harmonisches Kleinleben. Schlag' einmal die „Goyescas" auf. Du sagst: das ist ein Sonatensatz von Philipp Emanuel Bach. So dichtgewebt ist das Filigran ihres Arabeskenwesens, so kraus und wirr schlingen sich die Fäden entzückendster, aber freilich auch überladenster motivischer Ziselierungskunst.

Granados' Klaviersatz gibt Chopin den Segen, Grieg den seinen in den, einem naiven Idyllengeist entsprungenen populären Spanischen Tänzen von reizender rhythmischer Pikanterie, reicher Klangphantasie und klarer Form. Ein rechter spanischer Tanz besteht immer aus drei Elementen: dem Rhythmus der Begleitung, den „Falsetas" genannten Variationen, die der Gitarrist darüber aufbaut, und dem „Couplet" benamseten Gesang. In dieser für Klavier übertragenen Variierungskunst aber liegt der Schlüssel zu Granados' eigentümlichem, fein durchbrochenem „Lautensatz" seiner Klaviersachen.

Größere Formen freilich stützen in den nicht tanzartigen Sätzen eine bedauerliche Grundtatsache mehr, als daß sie sie entkräften könnten: die spanische Klaviermusik ist gleich der portugiesischen — da Motta ausgenommen — an seelischen und technischen Werten hinter der übrigen europäischen zurückgeblieben. Deutschland wenigstens hat diese, in der Empfindung nie über eine mittlere Linie feiner Salonkonversation hinabsteigende Virtuosenmusik überwunden, zumal eine Klaviermusik, die mit einfachen transponierten Wiederholungen der Perioden, mit Sequenzenschiebungen und umspielenden Arabesken und Girlanden statt mit einheitlicher thematisch-motivischer Durcharbeitung den musikalischen Faden weiterspinnt.

So läßt der stark homophone und virtuose Charakter der Musik dieses ersten Pianisten Spaniens — wir denken da auch noch an andere Sammlungen, wie die Gesänge der Jugend, die Poetischen Walzer — viel rascher ermüden, als es ihre schöne, melodische Ader, ihr Farbenreichtum und ihr glänzendes pianistisches Gewand verdienten, die ihr in der katalonischen Heimat ein weitgehendes Hausrecht gewannen.

## Von Madrid über Nizza nach Paris

Barcelona hat seinen Granados, Granada seinen Debussy, Sevilla seinen Isaac Albéniz und Joaquin Turina. Madrid aber ist nach Brüssel und Paris gewandert. Der spanische Impressionismus der Malerei mit dem großen Zuloaga ist im Heimatland dieser modernen Richtung, in Frankreich, in Paris erblüht. Viele moderne Meister wie Anglada-Camarasa leben in dieser „Hauptstadt der Welt". Diese spanisch-französische Entente cordiale in der Kunst gilt auch für die Klaviermusik. Für ihre spanischen Meister sind teilweise Brüssel, ausnahmslos aber Paris die hohen Schulen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gemeinsam ist ihren Werken die moderne französische Note in allem, was Stil und Technik heißt. Ihre hochgepfefferte Harmonik, die dissonierenden Sekundenpackungen ihrer Akkordik, ihr wunderbar klarer und durchsichtiger, aber blendend wirkender und intrikater Klaviersatz, ihr blühendes rhythmisches und figuratives Leben, ihre kühne, vor nichts zurückscheuende Charakteristik und Realistik, ihre Forschungsreisen ins harmonische Neuland mit ganztonigen oder exotischen Tonleitern, ihre geniale Ausnutzung der einzelnen Klanglagen des Klaviers — all das ist modern und ist französisch.

Als etwas Neues und Eigenes aber kommt die bewußte und scharfe Betonung des spanischen Lokalkolorits hinzu. Man entdeckt die spanischen Nationaltänze nicht allein, sondern damit zugleich auch die spanischen Städte und — die oft jeder Stadt, jeder Provinz, jedem Landstrich eigentümlichen „Lokaltänze". Granada steuert eine Serenata bei, Katalonien eine der alten Gigue ähnelnde, im Sechsachteltakt dahineilende Curranda. Sevilla und die gehaltene Anmut der Sevillana sind so unzertrennlich, wie von dem südspanischen Cadiz die lässig bewegte Saëta. Asturien und die heiter trippelnde Leyenda, Kastilien und die durch Bizet und „Carmen" verewigte Seguedilla, Aragonien und die wilde, scharf markierte Fantasia im Dreiachteltakt gehören so eng zusammen, wie Andalusien und die noch wildere, noch feurigere Andaluza. Die sanfte und schwärmerische Cubana aber, die Nocturne unter all diesen Tänzen, mit ihrer gehaltenen, aber schweren und leidenschaftlichen Kantilene, ihrem vielfachen Taktwechsel gemahnt an den alten überseeischen Glanz und Ruhm des Reiches.

Neben den stilisierten und monumentalisierten Volkstänzen alle Leidenschaft, alle bunte Farbenpracht, alle aus Frömmigkeit und Grausamkeit, aus Glauben und Aberglauben so seltsam und wundersam gemischten Feste und Geschehnisse des spanischen Volkslebens mit seinem Glanz- und Mittelpunkt: dem Stiergefecht, A los toros!

Es ist somit immer dasselbe Bild, das die moderne spanische Klaviermusik bietet; wechseln kann nur Stil, Satz und Temperament. Ihr Klassiker ist der verstorbene Isaac Albéniz. Ihr klassisches Testament die Iberia-Suite. Albéniz war Bohème als Student, Weltbürger als Pianist. Er, ein frühreifes Wunderkind und ein Leben lang Nomade, hat in Paris unter Marmontel, in Madrid unter Mendizabal, in Leipzig unter Reinecke und Jadassohn, in Brüssel unter Brassin, in Weimar, Budapest und Rom unter Liszt studiert und war einer der delikatesten und temperamentvollsten Pianisten seiner Zeit. Als Komponist aber hat er sich selbst gebildet. Als Spanier endlich hat er alle Kraft, alle Begeisterung aus der Heimat, ihrem Volksleben, ihrer Landschaft gezogen. Seine Klaviermusik ist die Seele Spaniens, das nach Nord und Süd so verschieden ist, wie die feurige, kühne und leidenschaftliche Jota von der träumerischen und zarten Malagueña.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gemeinsam aber sind ihr die spanischen Charaktereigenschaften, die sich in Albéniz wunderbar rein und ungebrochen zusammenfinden: leicht entzündliche poetische Phantasie, Melancholie, naive Fröhlichkeit, Leidenschaft, Wildheit, Ritterlichkeit, zarte Sensibilität. Eine Mischung, die den Spanier in der Musik, da das Menschliche so gar nicht durch irgendwelche Überkultur verzerrt und verlarvt zum Ausdruck kommt, von einer Seite zeigt, wie die übrigen romanischen Länder es nicht vermögen.

Zur Iberia- tritt die Alhambra-Suite. Aus der ersten zog die Triana durch die Welt — jener Winkel Sevillas, jenes geniale Stück Sevillaner Volkslebens, das die wirr durcheinander laufenden Stimmen und Rhythmen spanischer Volksmusik zur phantasievollen und höchst charakteristischen musikalischen Impression zusammenschließt. Aus der zweiten die Véga — jenes wunderbare Nachtbild des alten Taten und Gesichten, altem Glanz und Verfall im Dunkel der Oliven und Zypressen, im schwül duftenden Grab von Blumen, unter eintönigem Raunen und Murmeln der Quellen nachträumenden Granada.

Das sind die beiden Hauptwerke von Albéniz. Sie beide zeigen seinen späten, von der französischen Moderne bestimmten Stil. Was vor ihnen liegt — etwa zehn Jahre, die durch den vergeblichen Kampf um die Bühne ausgefüllt sind, trennen beide Stilepochen — zählt nach Hunderten und ist bald über die ganze europäische Verlegerwelt hin zerstreut und verzettelt. Hier ist Improvisation, Erfindung, Melodik alles, Satz, Stil, Durcharbeitung wenig. Das sind die Werke seiner Jugend. Man verliert nicht gar viel, wenn man sie nicht kennt. Zumal sie auch eine wahre Spezialgeographie von Spanien verlangten, die wir nicht besitzen können. Denn nach dem anheimelnden Brauch des früheren Virtuosentums hat bald jede Stadt, ob groß oder klein, jede Provinz, jede Landschaft, jedes Dorf, jedes liebe Erinnerungsplätzchen eines bunt bewegten Wanderlebens sein Hommage, seine Widmung, sein Leibstück und Albumblatt vom dankbaren Virtuosen erhalten, dessen oft sehr feine Lokalcharakteristik natürlich nur dem Spanier ganz eingeht. Da fehlt weder Zaragoza oder Burgos, noch Cordoba. Majorka, die balearische Insel, auf der Chopin einen schrecklichen Sturm- und Regenwinter mit Georges Sand verbrachte, liefert eine schöne Barkarole. Die alte fremdartige Maurenromantik lebt in einer Suite Morisque wieder auf. Asturien, Aragonien erscheinen. Endlich stellen uns die drei Chants d'Espagne auf die Scheide zwischen „altem" und „neuem" Stil.

Zweierlei aber — und das ist aller spanischer Musik Vorzug wie Schwäche! — eignet auch diesen Klavierwerken der ersten und fruchtbarsten Periode unseres Meisters, für welche die in Deutschland erschienene Suite espagnole, eine Folge von acht spanischen Volkstänzen, ein gutes Beispiel gibt: das ist ihre blühende Melodik und ihr eigensinniges rhythmisches

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beharrungsvermögen, das auf die Dauer das Gespenst der Monotonie nicht beschwören kann.

Diesen Fehler, dem eine gewisse lässige Breite der Entwicklung sich anschließt, hat Albéniz auch in seiner letzten und für die Zukunft der spanischen Klaviermusik entscheidenden französierten, ja zugleich auch ganz leise russifizierten Periode nicht abzulegen vermocht, da er allzu tief im Wesen der spanischen Volksmusik begründet liegt. Aber er hat ihn durch ein wunderbar reiches harmonisches Leben, ein geniales Charakterisierungsvermögen nach Kräften verhüllt.

Mit der Iberia und Alhambra aber ist die theoretisch von dem bedeutendsten spanischen Musikgelehrten Felipe Pedrell, praktisch von seinem Freund Albéniz am glänzendsten angebahnte Renaissance der spanischen Musik des 19. Jahrhunderts im allgemeinen, der spanischen Klaviermusik im besonderen da. Wer heute von Spaniern in Spanien oder Frankreich Klaviermusik schreibt, steht auf den Schultern dieses prächtigen und bedeutenden Künstlers, dieses grundgütigen, weichen und edlen Menschen.

Da ist Manuel de Falla. Auch er schwört zu dem neuen nationalen Testament stilisierter Volkstänze und Weisen, auch er macht, wie Albéniz, kleine Dichtungen aus ihnen: eine Aragonesa, eine Cubana, eine Andaluza. Aber er ist weit französischer wie jener. Zur Pikanterie des nationalen Lokalkolorits tritt die auf modernstem französischen Boden erwachsene Pikanterie der Rhythmik und Metrik, tritt die kultivierteste Kunst einer anmutig Rhythmen, Metren und Motive der Themen miteinander verwebenden Polyphonie, einer vollendet schönen und feinen Stimmführung. Hier, in de Falla's Hauptwerk „Pièces espagnoles", betritt man Spanien an der Hand von d'Indy, Ducas, Debussy und Ravel. Aber man gelangt tief in das Land hinein, — da, wo die Montañesca uns in die einsamen Bergtäler der felsigen Sierra führt. Ein Sonntag im Dorf! Ruhig und dunkel im Klang hallen die Glocken des Kirchleins über sanft schwebenden Bässen. Weit drüben, kaum vernehmbar, bimmeln hell und kräftig andere Glöcklein zur Messe, und der Wind trägt sie in seltsam verwehten Klängen zu uns herüber. Ein Bursch da oben auf dem Bergpfad singt eine zärtliche Strophe im Vorübergehen, die Glocken nehmen sie auf; eine anmutige Tanzweise entwickelt sich, steigert sich, verschwindet, verzerrt sich, die Glocken nehmen sie auf; wieder und diesmal höher und heller setzt die Liebesstrophe ein; auch sie verweht; das Echo trägt einen Takt der Tanzweise herüber, ein seliges Erinnern — im Baß das Liebesthema — und ein zarter Schleier fällt rasch über das Bild, eine Paysage intime der spanischen Klaviermusik, die neben dem Herrlichsten ihrer deutschen Naturpoeten der Romantik steht und besteht.

Ist de Falla französischer, so ist Joaquin Turina französisch. Seine Liebe ist Sevilla. So heißt auch sein Hauptwerk, eine pittoreske Suite.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ihm reihen sich die Rincones Sevillanos, die Spezialstudien aus Sevillas Winkeln und Vorstädten an. Schon das poetische Programm dieser Suiten ist sevillanisch: Sonnabend auf der Terrasse, Kinderreigen, feierlicher Tanz der Seises, der Chorknaben vor dem Altar der Kathedrale, Gründonnerstag-Prozession (Cofradia) in einer kleinen Gasse, Auf zum Stiergefecht, Im Orangenhain, Feria (Volksfest). Noch mehr ist's ihr Kolorit: es ist ausgesprochen spanisch. Spanisch sind Rhythmen und Stimmungen, spanisch ist jene, auch im Zartesten noch schattierungsreiche besondere harmonische Note, deren Eigenstes immer eine sanft verhaltene süße Wehmut und Sehnsucht bleibt.

In Stil und Satz dagegen geben sich diese kostbaren Stimmungspoesieen durchaus modern-französisch. Offene Quintenketten, Quinten- und Oktavparallelen, Folgen und Ketten übermäßiger oder verminderter Akkorde, Sekundpackungen in ihren Duolen-, Quartolenbildungen, häufige Taktwechsel, gepfefferte, doch nie kakophonisch „häßliche" Harmonik, ein auf die einfachste technische Formel zurückgeführter, durchsichtiger Klaviersatz — es ist alles auch in ihnen da. Und auch ein schreckliches Gemisch von französischen und italienischen Vortragszeichen deutet darauf hin. Der sensible, bewegliche und poesievolle Lyriker Turina reicht uns also eine französische Schale. Aber ihr Inhalt ist spanisch. Das ist ganz die jäh zwischen zartester Träumerei und feurigstem Elan wechselnde Lyrik des Spaniers, ganz seine naive und kindliche Fröhlichkeit, ganz die prunkende und schwere Feierlichkeit seiner kirchlichen Stimmungen und Zeremonien, die wir mit „düster", der Spanier aber unnachahmlich fein mit „sombre" bezeichnet, ganz die überschäumende Festesfreude, der sonst ein gut Teil Gewöhnlichkeit beigemischt ist. Und wieder ist es neben der mit wunderbarer poetischer Phantasie im Herankommen und Vorbeiziehen geschilderten Cofradia ein Glockenstück, das uns auch bei Turina am tiefsten nach Spanien hineinführt: jenes in seiner Mischung von himmlischer und irdischer Liebe, von Geistlichkeit und Weltlichkeit so einzige Stimmungsbild aus der Kathedrale, in dessen bald feierliche, bald liebliche, bald visionäre Verschlingungen das Glockenmotiv e g a immer und immer wieder, bald laut, bald heimlich hineintönt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DER FALL SCHMIDT

VON RICHARD SPECHT IN WIEN

Als Franz Schmidts Es-dur Symphonie, die nach der Wiener Uraufführung durch Franz Schalk von einem großen Teil der Wiener Kritik mit dem Prädikat des bedeutendsten symphonischen Meisterwerks seit Bruckner (von anderen gar: seit Brahms) bedacht worden war, auf dem Essener Musikfest zu Gehör gebracht wurde, schüttelten die Deutschen die Köpfe. Von jeher mehr auf Sachlichkeit als auf musikpolitische oder gar musikkonfessionelle Fragen eingestellt, fanden sie es wieder einmal kurios, daß man in Wien eine Schöpfung, der alle Attribute des tüchtigen Mittelmaßes, des Gekonnten und Klangreichen, des Festgefügten und einer sehr sinnlichen Musizierfreude zuzusprechen sind, aber ebenso auch die des Begrenzten, im eigentlichen Sinn Ideenlosen und Ungeistigen, als die Tat eines Genies plakatiert, und daß der Tondichter zum größten lebenden österreichischen Komponisten, zu einem Gesundheitbringer unserer Musik ausgerufen werden konnte. So schön es gewesen wäre, wirklich wieder einen Meister begrüßen und das edle Amt eines Vermittlers seines Wesens üben zu dürfen — der Unbefangene wird diesen behutsamen und verwunderten Stimmen recht geben müssen. Schon des Substantiellen des Werks halber, das einer Prüfung auf Meisterwerte nicht standhält: die Thematik ist insignifikant und wenig plastisch und der hinreißende Wohllaut, der das Ganze von Anfang zum Ende rauschend, lodernd, jauchzend durchweht, verhüllt eine Verschwommenheit der Architektur, die nicht allein aus der mangelnden Profilierung der Themen zu erklären ist. So stark dieser Mangel ins Gewicht fällt. Ein Hauptthema wie das melodisierend figurierte des ersten Satzes, das überdies — so wie alle anderen Motive — gar kein symphonisches Dasein im Sinn von Entfaltung, Verwandlung und Erhöhung erlebt, und in der karussellmäßigen, unveränderten Wiederkehr den Satz nicht gleich der Keimzelle beherrscht, aus der alles andere in Blüte und Frucht auftreibt, sondern nur so, daß es gleichsam wie ein umspannendes Netz über das Ganze geworfen scheint — ein solches Hauptthema hätte Bruckner höchstens zur Umspielung einer seiner stolz aufstrahlenden symphonischen Eingebungen zu nutzen gewagt; hätte ein Thema wie das der Variationen, die weniger Veränderung als Maskierung des gleichen Einfalls bedeuten, aber darin ein paar glanzvoll klingende und lebendige Kostümbilder in Tönen erreichen, kaum jemals aufgeschrieben, weil diese altväterische Kindlichkeit seinem Wesen unwahr erschienen wäre, und wohl auch, weil er die Ergiebigkeit des Motivs (mit Recht) bezweifelt hätte. Auch im Formalen ist es in seiner Zweiteilung, mit einem Scherzo und Finale umfassenden Variationensatze, nicht so neu, als seine Apostel es glauben machen wollen: der junge Pole Karol Szymanowski

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat dieses Formproblem in seiner aus gärender Fülle brodelnden, nicht so „geklärten", dafür aber in einer wilden Jagd von phantastischen Gesichten hinbrausenden Symphonie und ebenso in seiner großen Klaviersonate aufgestellt und hat es sich nur weniger leicht gemacht, um dafür mehr (wenn auch nicht Gleichverständliches) sagen zu können. Ich bin ferne davon, das Positive des Werks nicht nach Gebühr einzuschätzen; aber ich vermag es nicht, all dies sonderlich hoch zu werten; weil — immer vom Meisterstandpunkt aus gesprochen — dieser wohlgefälligen, von spielerischer Ornamentik beherrschten, aber ungeistigen und geheimnislosen Musik das Entscheidende fehlt: der überwältigende Einfall vor allem und die erhellende Flamme eines weltsichtigen Geists, in dessen Tönen allen Rätselfragen des Daseins Antwort wird, und eine, die dem ewig unbefriedigten Verstand nie zuteil werden kann. Es gibt auch einen Eklektizismus des Gemüts; bei Schmidt finde ich ihn stärker ausgesprochen als irgend anderswo. Zudem: seine Musik hat in ihrer Unbestimmtheit gleichsam die Melodie noch vor sich, nicht in oder hinter sich; ist dabei nicht banal, aber nicht, weil sie sich der Banalität entrungen und sie überwunden hat, sondern weil sie noch nicht bei ihr angelangt, weil sie ohne Schärfe und Gestalt ist. Gewiß, sie wirkt immer „schön"; aber ungefähr wie eine schöne, üppige, nicht eben kluge, nur dem physischen Behagen liebenswürdig zugewandte Frau, mit der man vielleicht gern ein Abenteuer haben, die einen aber niemals als Gefährtin des wahren Lebens zum eigentlichen Daseinssinn führen wird. Kein Zweifel, die Wärme und der funkelnde Glanz des Kolorits (der freilich oft durch Undurchsichtigkeit der durchaus dicken Instrumentierung erkauft wird) bereiten in dem anstrengungslosen, niemals aus mittleren Regionen entführenden, nirgends einen Menschen, sein Ringen, sein Glück und seine Qual offenbarenden Motivenspiel dem Ohr ein wahrhaftes Vergnügen. Aber Kunst, die bloß „Vergnügen" macht, und ein nur sinnliches dazu, ist nicht eben sehr hochzuhalten. Sie muß mehr und muß anderes vermögen; nicht „Vergnügen", sondern ein Lichtwerden des ganzen Menschen, ein Entrücken ins Reich der „Mütter" oder ein Aufrufen aller Innerlichkeit in frohen oder tragischen Erschütterungen. Seit Beethoven hat die Musik ihre Unschuld verloren, hat vom Baume der Erkenntnis gekostet und hat so in neue Paradiese geführt. Ein Zurück gibt es nicht mehr. Wahre Musik ist gleich dem Zaubertrank der Fausthexe, macht hellseherisch und hellhörig. Während alle bloß physisch schmeichlerische, in irdischer Brutwärme verharrende, gleichsam „kuhwarme" Musik (um es mit einem übertreibenden und allzu scharfen Wort auszudrücken) den eigentlichen Menschen im Hörer unbehelligt läßt. Die verhängnisvolle Verwechslung, deren sich die Gesundbeter unserer Musik schuldig machen, weil sie das Gesteigerte und Ungewohnte, den Ausdruck empfindlicherer, feinerer Nerven als das Kranke,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Gewohnte, Normale, tüchtig Beharrende, Muskulöse als das Gesunde ausgeben, bringt arge Begriffsverwirrungen mit sich und bestärkt obendrein den Bequemlichkeitshang des Publikums, das sich nicht gerne mit dem Überraschenden, Zwingenden, vom Überkommenen Abweichenden auseinandersetzt. Dieser Hang hat dem Schmidtschen Werk, in dem so gar nichts Zukünftiges, kein Takt „von morgen", nur sympathische Erbschaft von vorgestern laut wird, und das so gar nichts vom Weltbild, höchstens in mancherlei Sinn etwas vom „Wiener Bild" hat, bei der Wiederaufnahme der Symphonie in einer wundervollen Aufführung der Philharmoniker unter Weingartner — die der unmittelbare Anlaß dieser Betrachtungen war — einen jubelnden Erfolg bereitet. Ein Erfolg, der mir schon des Komponisten wegen erfreulich ist, dessen Schöpfung durch die übertreibenden Ausrufereien seiner Anhänger unschuldig zu leiden hat. Bei seiner überaus spärlichen Produktion, die in zehn Jahren nur die Oper „Notre Dame" und diese Symphonie ans Licht gebracht hat, und die, nebenbei gesagt, für mich auch zu den Symptomen gehört, die gegen wirkliche Begnadung sprechen, wird es schwer sein, sobald über sein wirkliches Wesen, über das spezifisch „Schmidtsche", das aus seinen bisher bekannt gewordenen Tondichtungen heraus kaum in eine positive Formel zu bringen sein dürfte, ins reine zu kommen. Ich wäre von Herzen froh, durch eine Reihe von Meisterwerken zu einer Empfindung dieses Wesens gezwungen zu werden, die höher reicht, als der warme Respekt vor einem Musiker von Begabung und Können, von spielfreudigem Klangsinn und kombinatorischer Kunst, wenn auch ohne geistige Horizonte und gewichtige Gedanken. Daß es nicht ungefährlich im Sinn der Entwickelung sein könnte, wenn gerade dieser Art von retrospektiver, ererbten Besitzes vergnügter Musik die Meisterkrönung zuteil wird, ist nicht zu verhehlen; nur daß tröstlicherweise die Kunst ihren Gang geht und das wirklich Fruchtbare auch durch das bequemer zu Genießende nicht aufzuhalten ist. Seltsam immerhin, wenn in der Stadt, in der Gustav Mahler in neun symphonischen Kolossen die ungeheuersten Probleme angepackt, zu den fernsten Höhen des Menschengeists emporgerissen und die Pforten des Zukünftigen gesprengt hat, Intensitäten des Ausdrucks erreicht wie keiner zuvor, Beschwichtigungen und Ekstasen, Himmlisches und Höllisches in einer Tonsprache von schmerzlichster Gewalt und wieder von verklärtester Heiterkeit gegeben hat — wenn gerade in dieser Stadt all dieses Große geschäftig beiseite geschoben oder gar verhöhnt wird, um das Reich des gesunden Mittelmaßes zu verkündigen. Ein Trost bleibt: wenn die Sonne aufgehen will, wird keiner sie durch Zurückrücken der Uhr daran hindern. Aber sie wird auch nicht früher am Horizont erscheinen, selbst wenn alle Hähne der Welt sich verbünden wollten, von jetzt ab statt bei Morgenanbruch schon um Mitternacht zu krähen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# REVUE DER REVUEEN

## Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

DER MERKER (Wien), 5. Jahrgang, 2. Oktoberheft 1914. — „Der Dalcroze-Rummel." Von Ludwig Karpath. „. . . Herr Dalcroze ist so furchtbar unwichtig, daß wir seinetwegen nicht eine Unze Tinte verspritzen möchten. Aber das deutsche Mäzenatentum hat sich von ihm zurückzuziehen. Aus dem Spiel ist Ernst geworden. Wir haben heute weder Zeit noch Lust, die Methode des Herrn Dalcroze zu untersuchen, wir wollen nur mit einigen Worten zu dem Dalcroze-Rummel, der bisher aus Konnivenz geduldet wurde, Stellung nehmen. Es sei zunächst festgestellt, daß kein einziger bedeutender Musiker die Methode des Herrn Dalcroze anerkannt, geschweige denn verfochten hat. Es sei ferner bemerkt, daß Miß Isadora Duncan schon vor Herrn Dalcroze eine Schule errichtete, in der sie dieselben Ziele anstrebte. Es sei endlich einmal gesagt, daß Rhythmus nicht zu erlernen ist. Man hat ihn in sich oder man muß ihn sein Leben lang entbehren. Aber selbst zugegeben, daß Rhythmus anerzogen werden kann, so muß in Anwendung auf die Schüler des Herrn Dalcroze gefragt werden, wo ein solcher Schüler als praktischer Musiker tätig ist? Davon haben wir noch nie etwas gehört. Man nenne uns zum Beispiel einen einzigen Kapellmeister, der unrhythmisch auf die Welt gekommen und der infolge des Unterrichts bei Herrn Dalcroze ein scharf rhythmisierender Dirigent geworden ist. Ein solcher Fall wäre die Probe auf das Exempel. Man nenne uns eine einzige Sängerin, die bei Dalcroze ‚Rhythmus studiert' hat und nunmehr auf der Bühne rhythmisch singt. Man nenne uns einen fingergeläufigen Instrumentalisten, der durch Dalcroze rhythmisch geworden ist. Ja, ich gehe noch weiter: man zeige uns eine bedeutende Tänzerin — in der Schule Dalcroze wird ja vortrefflich getanzt —, die nur jenen Grad rhythmischer Exaktheit aufweist, der jedem Wiener Balletmädel einfach angeboren ist. Die Dalcroze'schen Übungen sind hygienischer Natur. Sie kräftigen alle Körpermuskel, fördern eine gute Körperhaltung und wirken vielleicht auf den Ordnungssinn eines Menschen erzieherisch. Herr Dalcroze verdiente vielleicht die Aufmerksamkeit der Ärzte. Das bezweifle ich aber aus dem Grunde, weil allerlei hygienische Gymnastik existiert und vor Herrn Dalcroze existiert hat. Man kann zwischen der schwedischen Heilgymnastik und jener des Herrn Dalcroze wählen. Für welche wir uns in Zukunft zu entscheiden haben werden, kann jetzt nicht mehr fraglich sein."

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 81. Jahrgang, No. 52 (31. Dez. 1914). — „‚Der unwahre Jacob' und anderes Kleines aus großer Zeit." Von Max Unger. Wendet sich gegen Émile Jaques-Dalcroze, alias Emil Jacob. „. . . Zugegeben, daß unsere Künstlererziehung in vielen Punkten reformbedürftig ist — eine solche Reform durfte nur von einem ausgehen, der deutsches Wesen wirklich versteht. Und daß Herrn Jacob trotz seinem langjährigen Aufenthalt in Deutschland alle deutsche Art fremd, unzugänglich und unverständlich war, erhellt deutlich genug daraus, daß er steif und fest alle deutschfeindlichen Lügenmeldungen glaubte." „Unsere Sozialdemokraten, die für die Notwendigkeit der Landesverteidigung ein volles Verständnis gezeigt und sich damit als echte Deutsche bewährt haben, geben seit langen Jahren ein Parteiwitzblatt heraus, ‚Der wahre Jacob' genannt. Möge der Genfer Witzbold, der so wenig Sinn für deutsches Wesen entwickelt hat und dennoch um deutsche Volks- und Fürstengunst buhlte, iu der dicken Chronik kosmopolitischer ästhetizistischer Kunstnarren weiterleben als ‚Der unwahre Jacob.'

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ALLGEMEINE RUNDSCHAU (München), 12. Dezember 1914. — „Militärmärsche einst und jetzt." Von L. G. Oberlaender. „... Von bedeutender Einwirkung auf die Militärmusik waren Haydn, Grétry und Mozart. Zur Zeit Spontini's und Webers wurde die Grenze zwischen Militär- und Konzertmusik eine fließende. Die Erfindung der chromatischen Ventilinstrumente durch Blühmel und Stölzel brachten der Militärmusik ganz neue Wirkungen und Klangfarben. Vermochten früher nur die Posaunen allen melodischen und harmonischen Anforderungen zu entsprechen, so standen nun von der höchsten bis zur tiefsten Lage chromatische Blechinstrumente zur Verfügung und die Holzbläser dienten nur noch zur Färbung und Verstärkung der hohen Lagen. Diese erklommene technische Höhe hat andererseits dazu geführt, daß die Militärkapellen vieles spielen, was, durchaus für andere Instrumente erdacht, durch die vergröbernde Blechmusik jede Feinheit verliert. Aber die Vorteile sind hier doch größer als die Nachteile ..."

BERLINER TAGEBLATT, 43. Jahrgang, No. 630 (11. Dezember 1914). — „Mit Musik." Von Felix Salten. „Mit Musik geht es noch eher. Worte können jetzt unbeschreiblich häßlich sein, ohnmächtig und aufdringlich zugleich; können verletzen und peinigen. Wie haben wir uns in diesen letzten Monaten oft geschämt und dagegen gebäumt, wenn von der Bühne her prahlerische Worte in der Zuhörermenge deklamiert wurden oder gar zu wohlfeile Spottreden gegen einen Feind, den wir zwar hassen, aber doch nicht verachten. Oder wenn die Phrasen daherkamen, bewimpelt mit patriotischen Fahnen, faustdick geschminkt mit der erkünstelten Farbe heroischer Entschließung und ermattet in abgerittener Banalität. Aber mit Musik ist es etwas anderes ... Ja, mit Musik geht es noch eher. Wir finden uns alle in ihr. Die Ängstlichen und die Unverzagten, die Schwarzseher und die Begeisterten, die Trivialen wie die tieferen Gemüter, die Empfindlichen wie die Robusten. Es ist eine wunderbare Einigkeit in uns, wenn die Klangwellen der Musik über uns hinströmen, eine Andacht, die uns alle, ohne Unterschied, einander verbindet. Und ein Gehobensein, das uns stärkt. Nichts aber brauchen wir jetzt so nötig als Erhebung, Andacht und Einigkeit. Betrachtet man die Menschen, die in einem Konzertsaal zusammenkommen, bevor die Musik anfängt, und dann wieder, wenn der erste Tonsatz verklungen ist, ann findet man: sie sind alle verändert; merkt es jetzt deutlicher, schärfer als je vorher. In einer früheren Zeit, deren behaglich satte Ruhe uns jetzt schon endlos fern und beinahe rätselhaft erscheint, war es noch möglich, daß selbst ein starker musikalischer Eindruck von einer verwöhnten, zerstreuten, geputzten und blasierten Hörerschaft abglitt. Man hatte, während das Orchester spielte, umhergeguckt, was alles da sei, hatte durch Theatergläser neue Toiletten und entblößte Frauenschultern bewundert und fing dann in der Pause rasch zu plaudern an. Das ist nun anders. Alle, die jetzt hier hereinkommen, haben angespannte Nerven, und sie erbeben, wenn die Musik aufrauscht, unter der geheimnisvoll wortlosen Beredsamkeit einer Sprache, von der sie im Innersten angerührt werden. Die Gemüter sind aufgeschlossen, sind ohne die stumpfe Gleichgültigkeit, ohne den Widerstand des einstigen Alltags, sind wie nie zuvor bereit, sich hinzugeben. Alle denken ‚daran'. Niemand vermag es, den Bann des Ungeheueren, der uns jetzt umschlossen hält, von sich abzuschütteln. Weltvergessenheit — das war einmal. Nun ist jeglicher getrieben, sich dieser Welt, die in ihren Tiefen aufgerüttelt ist, stärker zu besinnen. Die Musik lullt uns nicht ein. Alle denken ‚daran' . . Ein Tag aber wird kommen, an dem der Boden dröhnen wird unter dem Schritt unserer heimwärts marschierenden Armeen. Und es wird nicht anders sein können, als daß wir uns zur Friedensfeier Beethovens Neunte erklingen lassen. Wenn dann aus dem Sturm des Orchesters an

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jener unsterblich heiligen Stelle die Menschenstimme aufsteigt, entscheidend und beschwichtigend, die Menschenstimme, die es, wie zum Abschluß einer tragisch großen Epoche ausspricht: ‚O, Freunde, nicht diese Töne . . ., sondern lasset uns angenehmere anstimmen und freudenvollere' . . . wie wird man es hören und seine Augen davor bewahren, daß sie feucht werden? Dies Wort, das aus der tiefsten und edelsten Seele des deutschen Volkes sich losringt: ‚O, Freunde, nicht diese Töne' . . ."

NEUES MANNHEIMER VOLKSBLATT, 3. Januar 1915 — „Die Wiedergeburt der deutschen Musik." Von Georg Göhler. „Die maßlose Überschätzung der musikalisch-technischen Errungenschaften der letzten zwanzig Jahre hat aus dem Musikbetrieb der letzten zwei Jahrzehnte vielfach etwas so Verdrehtes gemacht, daß nicht nur Beethoven und Mozart, sondern auch Wagner und Liszt sich wie in einem Narrenhaus vorkommen würden. Dabei bezieht sich die technische Errungenschaft eigentlich nur auf die Orchesterbehandlung. In der Behandlung der Singstimmen und der Ausnutzung ihrer Klangmöglichkeiten haben wir von Händel bis Wagner viel größere Meister, und im musikalischen Satz besteht der sogenannte Fortschritt oft in einer genial sein sollenden Liederlichkeit, die, wenn sie sich ein Dichter in der Sprache erlaubte, oftmals einen stümperhaften Eindruck machen würde . . ." „. . . Ich persönlich habe das Gefühl, als seien durch den Krieg bereits eine große Anzahl Menschen zur Besinnung gekommen, als mache sich die große innere Reinigung des Volkes auch auf dem Gebiete der Musik bemerkbar. Man fühlt jetzt wieder, daß auch in der Musik das Übersinnliche, das Metaphysische das ist, was die eigentliche Größe gibt, daß in der Kunst wie in der Religion kein Raum für Zyniker, für Taschenspieler und Komödianten. Man fühlt angesichts der sittlichen Großtaten der vielen Tausende, die draußen auf den Schlachtfeldern dem Ideal des Vaterlandes und der deutschen Kultur ihr Leben opfern, angesicht der werktätigen, hilfsbereiten, in Millionen von Fällen doch aus reinstem sittlichem Triebe geborenen Nächstenliebe, angesichts der Sehnsucht von jung und alt, es an Idealismus den Ahnen gleichzutnn, auf wie jämmerlich niedrigem geistigen und sittlichen Niveau man sich doch befand, als man sich an raffiniert zugestutzten, meist sexuellen und im Sexuellen sehr deutlichen ‚Kunstwerken' delektierte. Der gesunde Ekel hat selbst einen Teil derer ergriffen, für die solche haut-goût-Kost bislang tägliches Brot war, und die unteren Volksschichten sind davor bewahrt geblieben, daß die Ansteckung weiter um sich greife. Von der heranwachsenden musikalischen Jugend ist freilich ein großer Teil bereits gründlich verdorben; auch ein Teil der Presse wird auf seinem Standpunkt weiter beharren. Aber pessimistisch brauchen wir nicht zu sein. Wir dürfen an eine Wiedergeburt der deutschen Musik aus dem Geiste Beethovens, des größten Musik-Ethikers, glauben; wir werden nicht erleben, daß die deutsche Musik das einzige Gebiet des gesamten Lebens sei, auf dem durch die Versumpfung der letzten Jahrzehnte eine Erneuerung des deutschen Idealismus unmöglich gemacht worden wäre. Die Erneuerung wird kommen; sie ist schon im Werden; sie wird kommen von unten, aus dem gesund gebliebenen Teil des Volkes, aus den kleinen Städten und in den großen Städten aus den Kreisen, die seit Jahren in Andacht ihre Volkskonzerte besuchen, ihr Lied pflegen, ihre Hausmusik. Sie wird kommen aus den deutschen Chorvereinen, aus den Schulen, und sie wird sich durchsetzen gegen den mächtigen Tyrannen der öffentlichen Musikpflege, gegen die Mode-Götzen und degenerierten Lebe-Männer und -Damen, für die eine sensationelle Uraufführung dasselbe geworden war wie ein Rennen in Iffezheim oder ein Flirt im verflossenen Ostende! . . ."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DRESDNER NACHRICHTEN, 23. Dezember 1914. — „Das Kriegslied der Kunstdichtung." Von Karl Adrian. „. . . Die völkischen und höfischen Epen, um die großartigsten Dichtungen aus der ersten Blütezeit unserer Literatur zu nennen, das ‚Nibelungen'- und ‚Gudrunlied', und der ‚Parzival' des Wolfram von Eschenbach, sind ein einziges Preislied auf den deutschen Helden. So stark das gemeinsame deutsche Wesen hervortritt, noch aber hat sich in den Dichtern kein deutsches Bewußtsein durchgerungen. Es handelt sich hier letzten Endes um die Ausläufer der Stammesdichtung. Fast allein in dem gleichzeitigen kampfesfrohen Walther von der Vogelweide, dem größten politischen Dichter deutscher Zunge, bricht das deutsch-völkische Fühlen ganz durch. Er hat Gedichte voll von einem deutschen Einheitsbewußtsein geschrieben, die dem Geist unserer Tage entsprungen sein könnten. Sein ‚Deutschland über alles', das er, nach der Sitte der Minnesänger, von Hof zu Hof wandernd, selbst zur Laute vortrug, mag die Herzen seiner Zeitgenossen ähnlich begeistert haben, wie uns das moderne Lied in Haydns gewaltiger Melodie . . ."

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), 14. Dezember 1914. — „Beethoven-Feiern in Kriegszeiten." Von Hermann Pfaender. Verfasser schließt seine Erinnerungen an des Meisters 100. Geburtstag im Jahre 1870 mit den Worten: „Fragt man sich, was Beethoven, den man in einer Zeit des Krieges immerhin liebevoll und würdig ehrte, in seinen Werken für Berührungspunkte mit kriegerischem Geschehen biete, so denkt man zuerst an seine Musik zu ‚Egmont' und an seine ‚Eroica'. Dann wäre auch noch sein Tongemälde ‚Die Schlacht von Vittoria' zu erwähnen, das sich an die Schlacht in der spanischen Provinz Alava am 21. Juni 1813 anschließt, die Wellington einen entscheidenden Sieg über den König Joseph von Spanien und die Franzosen unter Jourdan bescherte. In seinem übrigen Schaffen aber erhob sich der Genius des deutschen Meisters weit über alle zeitgebundenen Geschehnisse zur reinen Höhe abgeklärter Menschlichkeit."

DER TAG (Berlin), 1. Januar 1915. — „Der Krieg und die deutsche Musik." Von Hermann Abert. „. . . Ganze Richtungen, über die ehedem auf Tod und Leben hin und her gestritten wurde, haben für uns an Reiz verloren, ja manches daran kommt uns bereits wie ein böser Traum vor. Die Gegenwart hat keinen Sinn mehr für wenn auch noch so geistreich ersonnene Einzelschilderungen, die den einfachen Ideengang eines Kunstwerks verdunkeln; sie läßt weder äußerliche Spielereien mehr gelten, noch interessiert sie sich für entlegene psychologische Probleme. Wohl aber verlangt sie dafür Einfachheit und Größe der Ideen und bevorzugt unter den Trägern einer solchen Kunst die Meister, die nach dem Wahlspruch Beethovens arbeiten: ‚Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen.' Aber auch sie erscheinen uns in einem neuen Lichte. Alle die Schlacken, womit Gedankenlosigkeit, Snobismus und andere Schädlinge ihr Bild entstellt haben, fallen ab, wir dringen bis auf die Wurzeln ihrer Kunst nieder und lassen ihre Ideen unmittelbar auf uns wirken. Unser ganzes künstlerisches Empfinden ist wahrer und echter geworden . . . Noch eines anderen großen Meisters aber muß hier gedacht werden, der seiner ganzen Kunst- und Weltanschauung nach uns heute wieder besonders angeht: Händels. Es war kein gutes Zeichen für die Gesundheit unseres musikalischen Urteils, daß ein Teil der musikalischen Welt in beschränkter Verehrung Bachs dessen großen Zeitgenossen glaubte mit mehr oder weniger Verachtung ‚strafen' zu müssen. Wenn je ein Musiker, so hat er die sittlichen Mächte, die sich im Wandel der Völkerschicksale offenbaren, erkannt und ihr Walten seinem Publikum vor Augen geführt. Mögen ihn äußere Umstände zehnmal nach England geführt haben, die deutschen Grundzüge seines



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wesens haben sie nie zu verwischen vermocht. Seine gewaltige Persönlichkeit, der alle Kleinlichkeiten und Schleichwege fremd sind, seine hohe, ethische Kunstauffassung, seine über alles Muckertum hoch erhabene Religiosität, sein inniges Verhältnis zur Natur — das alles ist so unenglisch wie nur möglich, mögen ihn unsere lieben Vettern mit noch so heißem Bemühen für sich in Anspruch nehmen . . . Händel ist aber auch noch nach einer anderen Seite hin der Mann der Gegenwart, nämlich durch den volkstümlichen Grundzug seiner Kunst. Es ist nur natürlich, daß ein Volk, das unter Hintansetzung aller Partei- und Standesunterschiede sich wieder seiner Einheit bewußt geworden ist, auch in der Kunst auf Allgemeinverständlichkeit dringt. Soll die Musik wirklich ein Spiegelbild dessen sein, was uns gegenwärtig alle zusammen bewegt, so muß sie sich auch einer Sprache bedienen, die uns allen zusammen zugänglich ist. Am nächsten sind wir diesem Ziel im Reformationszeitalter gekommen. Damals gab es in Deutschland tatsächlich ein musikalisches Band, das hoch und nieder, gelehrt und ungelehrt gleichermaßen umschlang. Noch Bach und Händel wurzeln in dieser im edelsten Sinne volkstümlichen Tradition. . . . Dürfen wir hoffen, daß unser Volk aus diesem Kriege auch musikalisch reicher und geschlossener hervorgeht, daß es in seinen Tiefen wieder zu singen und zu klingen beginnt wie in alten Tagen? Einer solchen Wendung vermöchten sich auch unsere schaffenden Künstler nicht zu entziehen. Das Publikum, für das sie fortan schaffen, ist aus anderem Holze geschnitzt als das von 1913; es fordert auch von seinem Künstler, daß er an der allgemeinen geistigen Umwälzung und Erneuerung teilnehme. Für sogenannte ‚Nervenkunst' wird das kommende Geschlecht so wenig mehr zu haben sein wie für kraftlose Schöngeisterei und andere hysterische Auswüchse einer langen Friedenszeit. . . . Dafür werden sich unsere Künstler daran erinnern müssen, daß das alte Ideal der Verbindung von Volkstümlichkeit und hoher Kunst auch heute noch des Schweißes der Edlen wert ist — ‚Volkstümlichkeit' natürlich nicht im Sinne einer reaktionären Rückkehr zum Primitiven verstanden, sondern der Einfachheit und Gemeinverständlichkeit der dargestellten Ideen. Ein besonderer Gewinn wäre es, wenn die zweifellos zu erwartende Stärkung des religiösen Gefühls auch dem seit lange ziemlich brach liegenden Boden der religiösen Musik wieder eine neue Blüte zu entlocken vermöchte. Eines läßt sich jedenfalls sicher vorhersagen, nämlich, daß nach dem Frieden das gesteigerte deutsche Nationalbewußtsein auch in der Musik seine Rechte fordern wird. Das kann ihr nur zum Vorteil gereichen; verfügt sie doch, namentlich aus ihrer weiteren Vergangenheit, über Schätze, von denen das Durchschnittspublikum noch keine Ahnung hat. Wir sind außerdem in der letzten Zeit auch in der Musik dem Auslande weit über das Maß des Notwendigen hinaus nachgelaufen und haben dieses Treiben, unter dem mitunter unsere heimische Kunst empfindlich zu leiden hatte, obendrein auch noch mit den bekannten weltbürgerlichen Humanitätsphrasen zu decken versucht. Das hat jetzt hoffentlich für absehbare Zeit ein Ende. In hartem Kampf sind wir uns erneut der Kraft unseres Volkstums anderen Nationen gegenüber bewußt geworden und verlangen, daß diese Wandlung auch in unserer Kunst zum Ausdruck komme. Nur wollen wir uns bei der Betonung dieses nationalen Standpunktes vor Einseitigkeit hüten. Gerade an dem stolzen Bau unserer deutschen Musik sind von jeher zahllose internationale Einflüsse tätig gewesen, ohne daß ihr deutscher Grundcharakter Schaden gelitten hätte. Wer selbst reich ist, braucht den Reichtum anderer nicht zu fürchten, und so werden sich denn auch über kurz oder lang die zerrissenen internationalen Fäden wieder von selbst knüpfen . . ."

Willy Renz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

104. **Sprechen, Singen, Musik.** Verlag: Dürrsche Buchhandlung, Leipzig. (Mk. 2.50.)

Der ganz bescheiden im Hintergrunde stehende Herausgeber, Richard Wicke, will in vorgenanntem Werke „Grund- und Zeitfragen aus der Stimmkunde, der Musiktheorie und der musikalischen Jugend- und Volkserziehung" geben. Eine Anzahl der verschiedensten diesbezüglichen Artikel diverser Autoren beschäftigen sich, ein jeder in der Perspektive seiner persönlichsten Denkungsart, mit diesen „Grund- und Zeitfragen", und es entstand damit eine Sammlung teils recht beachtenswerter Aufsätze über die verschiedenen Auffassungen ein und desselben Gebietes, so daß ich das Buch allen denen aufs wärmste empfehlen möchte, die es belieben — wenn auch nur aus purem Oppositionsgeiste (und es soll deren eine ganze Anzahl geben!) —, interessante Themata von verschiedenen Richtungen beleuchtet zu sehen. Der Herausgeber sagt daher im Vorwort mit größter Berechtigung: „Die Aufnahme der einzelnen Arbeiten konnte darum auch nicht davon abhängig gemacht werden, daß der Unterzeichnete immer mit den geäußerten Anschauungen einverstanden war". Der Inhalt des interessanten Buches ist in seinen Grundzügen geordnet in Beiträge über „Stimmforschung und Stimmbildung", „Rhythmische Erziehung", „Theorie", „Musikalische Jugend- und Volkserziehung", „Geschichtliches" und „Literatur".

Was das erste Kapitel anbelangt, so sind darin natürlich die widersprechendsten Meinungen vertreten. Franz Wethlo spricht über „Hilfsmittel der modernen Stimmforschung". Er spricht von verschiedenen „Methoden" und gipfelt in der Schlußfolgerung: „Die experimentelle Phonetik hat bis jetzt schon eine Fülle von Forschungsergebnissen zusammengetragen, welche das Interesse des Arztes, des Sängers und Redners, des Sprachforschers, überhaupt eines jeden beanspruchen können". Und damit bin ich völlig seiner Meinung. — Prof. Dr. M. Seydel läßt sich des näheren aus über „die neuere deutsche Stimmkunde in ihrer Anwendung auf Sprechkunst und Sprechfertigkeit" und meint, man dürfe mit Recht „von einer neueren deutschen Stimmkunde" reden. Gewiß ist es noch ein weiter Weg, bis eine rhetorische Schulung auf stimmkundlicher Grundlage Allgemeingut geworden sein wird. Aber hoffen wir das Beste. — Über „Sänger- und Rednertypen" berichtet Dr. Ottmar Rutz. Er unterscheidet drei Typen, einen mit dunklem Timbre und weichem Klang (Caruso, Feinhals, v. Kraus, Sembrich usw.), einen anderen mit hellem Timbre und weichem Klang (Heß, Knote, Lehmann, Bosetti, Wüllner usw.) und einen solchen mit metallisch hartem Klang und hellem Timbre (d'Andrade, Gura, Mottl-Faßbender usw.). Je nach der Einstellung auf den einen oder anderen Typus sei dann der Sänger besonders disponiert, Werke von Dichtern mit dem Typus I, II oder III wiederzugeben! Richard Wagner hat danach also die „gestreckte Haltung des Typus III mit hellem und metallisch hartem Stimmklang". Basta, keine Widerrede! — Susanna Weber-Bell bringt eine detaillierte Beschreibung der von ihr erfundenen sog. „W.-B.-Resonatoren". Nach Meinung der Autorin ist hiermit „das Stimmbildungsproblem endgültig gelöst". Meiner Meinung nach bedarf es noch einer ganzen Weile, ehe das bestimmt und ohne Widerspruch behauptet werden darf. — Ernst Ehlert macht im folgenden Stimmung für die Stimmbildungslehre von Prof. E. Engel, Dr. W. Reinicke für seine eigene „Methode". Seine temperamentvollen Bemerkungen über schlechte Lehrer, Forderung eines Examens usw., wie über die „Schwindelkonservatorien" möchte ich aus eigener Erfahrung kräftig unterschreiben. — Auguste Böhme-Köhler bringt unter dem Titel „Physikalische Erscheinungen im Gesangston als Ausgangspunkt der gesangspädagogischen Tätigkeit" einen Neudruck ihrer Außerungen aus dem dritten Kongreßbuch des Musikpädagogischen Verbandes. — Über „Schulgesang und Kunstgesang" spricht in temperamentvoller, witziger Weise Dr. Hugo Löbmann. Wer Näheres darüber hören will, lese dessen Werk: Der Schulgesang (Leipzig, Voigtländer 1914). Einer kräftigen, gerechten Äußerung will ich aber doch hier Raum geben: Wir sind der stillen Meinung — wagen es aber kaum auszusprechen — daß in diesem Punkte (betr. „Lautbildung") manch ein Lehrer des „Kunstgesanges" und ... den Beweis liefert, daß er eine Sorte „Kunstgesang" betreibt, auf die der angesehene Name paßt in dem Sinne, wie man auch von — „Kunstwolle" spricht, und damit ein dürftiges Surrogat der echten Wolle bezeichnet. — Der bekannte Berliner Stimmphysiologe Dr. Theodor S. Flatau schrieb einen äußerst lesenswerten Aufsatz „Zur Physiotherapie der funktionellen Stimmstörungen". Gegen diese exakten, wissenschaftlichen Darlegungen läßt sich nichts einwenden. Im Gegenteil, man liest's mit großem Vergnügen und sicherem Gewinn.

Das folgende Kapitel macht Stimmung für die pädagogische Bedeutung der rhythmischen Gymnastik Jaques-Dalcroze's. Nina Gorter, Dr. E. Jolowicz und Dr. R. Bode brechen meiner Meinung nach vergebens eine Lanze für den Franzosen, der sich so jämmerlich benommen hat seit Beginn des großen Völkerringens. Ich für mein Teil habe die Hellerauer Schwärmerei nie als etwas anderes genommen, als sie es in Wahrheit ist: eine sentimentale Idee, die der Befriedigung der Schau- und anderer Gelüste weitesten Raum gibt, im Grunde genommen eine Theaterei darstellt, der man unbegreiflicherweise eine enorm wichtige Rolle zuwies für die künftige musikalische Jugenderziehung. Barer Unsinn! Man soll die Jugend nach kräftigen Rhythmen singen und gehen und turnen lassen; all diese gesuchte Kompliziertheit gehört ins Ballet. Die im Anhang des Buches eingehefteten Photographieen Hellerauer Bewegungskünste unterstützen diese meine Meinung aufs drastischste. — Dora Menzler demonstriert ihr „System", „Harmonische Gymnastik". Der ganze Artikel rührt die Reklametrommel für ihr von Zehlendorf irgendwoandershin verlegtes „Institut".

Das folgende Kapitel enthält Gutes und Böses aus dem großen Gebiete der harmonischen,



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

resp. musikalischen elementaren Theorie. A. von Oettingen beginnt diese Serie mit einem Aufsatz über „das duale Harmoniesystem und das duale Reininstrument Orthotonophonium". Unter anderem sagt der bekannte Theoretiker: „Der musikalische Monalismus besteht in der Annahme (!), alle musikalischen Akkorde seien auf einem Grundbaß, mit anderen Worten, alle Akkorde seien von unten nach oben hin gerichtet." Verfasser bezeichnet dies als einen verhängnisvollen Irrtum. Dem kann nicht scharf genug entgegengetreten werden. Auch Hugo Riemann sieht sich bemüßigt, derselben Meinung, wie immer, kräftig Ausdruck zu verleihen. Er spricht sogar von einer „Umgestaltung der Harmonie-Lehrmethode." Er nennt dies einen „Rechenschaftsbericht." Riemann glaubt A. von Oettingen danken zu müssen dafür, daß er von ihm auf „die polare Gegensätzlichkeit nicht nur der Dur- und Moll-Harmonie, sondern auch der tonalen Funktionen der beiden Dominanten aufmerksam" gemacht worden sei. Verfasser fühlt sich mit Vorgenanntem einig über „die mit Hauptmanns ‚Halbheiten' und künstlichen Erklärungen brechende Benennung des Moll-Akkordes nach seinem obersten Tone als Grundlage einer neuen Akkordbezifferung", usw. Man muß es Riemann lassen, daß er es verstanden hat, einer Anzahl Musiker mit seinen doktrinären Theorieen alle Klarheit harmonisch-logischen Denkens zu nehmen. Aber es muß festgestellt werden, daß von dieser nie großen Anzahl viele wieder abgeschwenkt sind, denen eine derartige versteifte Lehre eines eingebildeten, von einem Gelehrten künstlich fixierten und für einen Augenblick verblüffenden „Harmoniesystems" als ein Unding erschien, als eine Sackgasse, in der sich die musikalische Theorie verfangen muß, auf deren Basis unbedingt ein Stillstand und damit ein Rückschritt in der geradlinigen Weiterentwicklung der abendländischen Tonkunst später oder früher erfolgen müßte. Typisch für diese Art musikalischer Harmonielehre ist, daß ihr eigentlicher Begründer: A. von Oettingen kein Musiker ist, sondern ein Professor der Physik, den es reizen mußte, eine dgl. „vereinfachte", dafür aber in anderer Art unglaublich komplizierende Theorie „eingeführt" zu wissen. Wie es in Wahrheit damit steht, das wäre sehr bald zu erfahren, wollten wir einmal eine allgemeine Rundfrage erlassen. Eine solche würde einwandfrei erweisen, daß die allgemeine Auffassung dahin geht, daß Dur und Moll zwar zwei verschiedene, aber nicht diametral verschiedene Tonarten seien. Im Gegenteil, der Zug der Zeit ist ein Bedürfnis nach Erweiterung unseres Tonsystems. — Robert Mayrhofer bringt einiges zur „Akkordanalyse" und tritt kräftig für seine „Normaltonschrift" ein. Ob diese sich bewähren würde, müßte die Praxis entscheiden. Es sind jedenfalls schon so viele derartige und ähnliche Versuche gemacht worden, daß ich fast bezweifeln möchte, daß derlei Wünsche Aussicht auf Erfüllung haben. — Über „Differenztöne und Harmonielehre" redet Richard Wicke, der Herausgeber. Experimente am Reinharmonium nach Eitz haben wohl diese Zeilen veranlaßt. Verfasser beleuchtet einige praktische Beispiele zur Tonpsychologie und kommt zu dem Resultat, daß Musiker vor allem mithelfen müssen, neben den bisherigen Hauptvertretern dieser Forschungsspezies aus den Kreisen der Physiker und der Psychologen. Ein gewiß beachtenswerter, oftmals von verschiedenster Seite geäußerter Wunsch. Hoffen wir also auf die Zukunft. — Einen sehr gelehrten Artikel über „das musikalische Sehen als Beihilfe des musikalischen Hörens" schrieb Oskar Schäfer. Das darin Gesagte könnte mit wenigeren und einfacheren Worten nutzbringender sein. Interessant ist die Tabelle auf Seite 153. Das Ganze ist eine sympathische Besprechung der Bestrebungen des Grazer Gelehrten Dr. Laker, der verschiedene interessante Werke veröffentlichte, denen aber in vielem ein gewisser laienhafter Anstrich eigen ist. — Über „Sprachmelodie — Gesangsmelodie" läßt sich Richard Noatzsch des näheren aus. Der Autor geht besonders auf Richard Wagners Textbehandlung ein, erörtert Wagnersche „Fragtöne" usw. und widerlegt die Auffassung, daß unter genauer Deklamation ausschließlich der absolute Parallelismus zwischen sprachlicher und gesanglicher Melodiekurve zu verstehen sei. „Bei der Vertonung spielen neben den melodischen die rhythmischen Elemente die Hauptrolle." Auch darin stimme ich mit dem Verfasser überein, daß die nähere Behandlung dieses Themas nicht nur für unsere Muttersprache im allgemeinen, sondern auch für die Kunst der musikalischen Komposition von größter Bedeutung sein würde. — Über harmoniefremde Töne, sog. „melodische Hilfstöne", weiß F. L. Schnackenberg zu berichten, und Dr. Hermann Stephani bespricht seine bekannten Versuche und Bestrebungen betreffs einer „Partiturreform". Im Interesse der Einheitlichkeit sind seine Anregungen gewiß zu begrüßen. Warten wir also ab, was daraus wird.

Im folgenden Kapitel ist ein geharnischter Artikel von Carl Eitz zu erwähnen: „Ratschläge zur Verbesserung des Schulgesangunterrichtes". Neben vielem, das meinerseits unwidersprochen bleiben soll, findet sich manch Beherzigenswertes. Seine Anregungen verdienten jedenfalls weitestgehende Beachtung. Ja, ja, das „bewährte Alte", dieser Hemmschuh aller gesunden Entwickelung, das ärgert auch mit Recht Herrn Eitz. Ich will ihm Glück wünschen, sein ersehntes Ziel zu erreichen. — In einem Aufsatz über seine „Tonica-Do-Methode" sagt H. Hundsegger manch Lesenswertes. Das System ist überaus logisch entwickelt. Ein Beweis, daß es gut ist: in Westeuropa fußt die musikalische Jugendbildung darauf und — die Jugend ist darin dort — leider — weiter gefördert als bei uns. — Wie ein „Klassenlied" entstand, schildert in höchst amüsanter Weise A. Pöhler, desgleichen Fritz Jöde, der dabei exakt-methodisch vorgeht. — Gegen „Die musikalische Schundliteratur" wettert Anton Penkert; vergleiche auch desselben „Das Gassenlied" bei Breitkopf & Härtel 1911. — Über das „Leipziger Volkslied" weiß Georg Winter Vieles und Schönes zu berichten, und der Direktor der Augsburger Singschule, Albert Greiner, spricht eingehend und interessant über sein Spezialgebiet. — Das „Geschichtliche" erfährt gebührende Würdigung durch Edwin Krause und Paul Stöbe. Ersterer gibt einen Abriß „Zur Geschichte der Methodik des Ge-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sangsunterrichtes in der Volksschule", in dem er mancherlei Wissenswertes zu sagen hat, von besonderem Interesse für Schulgesangsspezialisten und solche, die es werden wollen; letzterer berichtet speziell aus seinem Wirkungskreise: „Die Pflege der Musik am Zittauer Gymnasium". — Den Beschluß der Sammlung macht ein beachtenswerter Artikel über die „Musikbibliothek für Lehrerseminare", von den Seminarlehrern Hans Franke und Ernst Paul, in dem diejenigen, die es besonders angeht, gewiß eine ganze Anzahl vortrefflicher Winke und Ratschläge finden werden.

Carl Robert Blum

## MUSIKALIEN

105. **Arthur Willner:** Variationen über ein eigenes Thema für zwei Klaviere. op. 20. Verlag: Drei Lilien, Berlin. (Mk. 3.60.)

Diese Variationen sind das Werk eines ernsten Tondichters. Seine Musik ist mehr sinnend in sich gekehrt als sinnlich nach außen wirkend, hat aber entschieden etwas zu sagen. Sie fußt harmonisch ganz und gar in modernem Boden, und wie dadurch die Melodiebildung beeinflußt wird, braucht nicht erst betont zu werden. Auf ein gut einführendes Vorspiel und das eindrucksvolle, schlichte Thema folgt eine Reihe phantasievoller Variationen von verschiedenem Charakter, die sich alle mehr oder weniger an das Thema anlehnen, und von denen einige hohen poetischen Wert besitzen. Die geschickt aufgebaute Fuge, die ganz besonders das große satztechnische Können des Autors zeigt, ist eine einzige große Steigerung bis zum Schluß. Das Ganze bildet eine schöne Aufgabe für zwei tüchtige Spieler.

106. **Emil Robert-Hansen:** Drei Gedichte von Alfred Kase für Bariton und Klavier. op. 14. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Am besten gelungen ist: „Der Wille". Es ist ein Stück von großer Ausdruckskraft, das sich nur etwas um die Wirkung bringt, da der Sänger fortwährend unter vollem Kraftaufwand in der höchsten Lage operieren muß. Die beiden anderen Lieder sind weniger bedeutend.

107. **C. Arthur Richter:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier. op. 15. Verlag: Hüni & Co., Zürich. (je Mk. 1.20.)

Diese Lieder mit leichter und wohlbekannter Begleitung eignen sich zum Musizieren im häuslichen Kreise. Sie bringen nichts Neues aber gern Gehörtes in anmutiger Fassung.

108. **Heinrich van Eyken:** Zwei Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Zwei herzliche und volkstümlich schlichte Liedchen des bekannten Tondichters.

109. **Iwan Knorr:** Sechs Lieder für Männerchor nach altdeutschen Texten. Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen. (Part. je Mk. 0.80.)

Einen tüchtigen Männerchorkomponisten lernt man hier kennen. Die Vertonung dieser schönen altdeutschen Texte ist in ihrer archaisierenden Art sehr gut gelungen, und die ganze Führung der Stimmen weicht wohltuend von der Durchschnitts-„Männerchorweis" ab. Jedenfalls ist den guten und nicht schwer ausführbaren Stücken weite Verbreitung zu wünschen.

Emil Thilo

110. **Fürst N. G. Dulow:** Spiccato- und Staccato-Studien für Violine zusammengestellt. 2 Hefte. (je Mk. 2.—.) Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Eine nützliche Zusammenstellung, als tägliche Übung sehr geeignet. Wenn auch der georgische Fürst Dulow, der in Deutschland als Führer eines Streichquartetts bekannt geworden ist, ausdrücklich auf dem Titelblatt sagt, daß er diese Übungen zusammengestellt hat, so hätte er doch meines Erachtens noch bei jeder einzelnen angeben sollen, woher sie stammt. Bei einer neuen Auflage kann dies sehr gut auf den Platten nachgeholt werden. Viele der Übungen entstammen den Konzerten und Konzertstücken von Vieuxtemps und Wieniawski, aber auch aus Sarasate's Zigeunerweisen, aus Tschaikowsky's Konzert, aus Etüden von Kreutzer, Meerts usw. sind geeignete Stellen abgedruckt.

111. **S. Bondi:** Die Technik der Fingersatzoktaven auf der Geige. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig. (Mk. 3.—.)

Ein sehr interessanter Versuch, Fingersatzoktaven als Förderungsmittel der Grifftechnik dem allgemeinen Studium zugänglich zu machen. Behandelt und durch zahlreiche Übungen, die in allen nur möglichen Kombinationen sich ergeben, dem Studium zugeführt sind: Haltung des Daumens und der Hand, Stellung der einzelnen Finger, und in Verbindung damit Vorübungen, um jeden Finger für seine Funktionen vorzubereiten und auszubilden, zum Schlusse endlich sehr ausführlich die Fingersatzoktaven.

112. **Joh. Halvorsen:** Norwegische Weise für Violine mit Streichinstrumenten. op. 31. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Eine einfache, ganz kurze Weise (Lied des alten Fischers), recht dankbar für die Solovioline, sehr klangvoll gesetzt, ein empfehlenswertes Vortragsstück.

113. **Emil Robert-Hansen:** Drei Stücke für Flöte. op. 12. Ausgabe mit Klavierbegleitung. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig. (Mk. 3.50.)

Dankbare, bessere Salonmusik. No. 1 eine einfache, innige Melodie; No. 2 ein ziemlich ausgesponnener, flotter spanischer Tanz; No. 3 ein feuriges, im ungarischen Stil gehaltenes Stück. Alle drei verlangen eine sichere Technik und schon Geschmack im Vortrag, können aber auch bereits von geübten Dilettanten recht wohl bewältigt werden.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRITIK

## OPER

BRESLAU: Zu Beginn des Monats sandte uns die Dresdener Hofoper wieder einmal zwei Gäste, den von zahlreichen früheren Begegnungen hier besonders hoch geschätzten Baritonisten Friedrich Plaschke und — als neue Bekanntschaft — die „Dramatische" Helene Forti. Plaschke gab uns seinen wundersamen Hans Sachs, der mich der schlichteste und innigste aller lebenden Sachse und daher der würdigste Nachfolger eines Betz und Schelper dünkt, und seinen durch überquellenden, stimmlichen Reichtum ausgezeichneten Holländer. Frl. Forti sang Elisabeth und Fidelio. Als Elisabeth schien sie die Wucht ihrer künstlerischen Persönlichkeit zugunsten der milden Gestalt sorgsam einzuschränken, im „Fidelio" kam dann jedoch die bei ihr vermutete Größe der Mittel nicht recht zum Vorschein. Wahrscheinlich war Frl. Forti an diesem zweiten Abend indisponiert. Eine dritte „Dresdnerin", Elise von Catopol, die aber jetzt uns gehört, schreitet hier von Erfolg zu Erfolg. Nach ihrer bezaubernd lustigen Regimentstochter hätte ihr kaum jemand die schmerzliche Innerlichkeit zugetraut, mit der sie die Tragödie der Traviata durchlebte. So dargestellt — die gesangliche Leistung war technisch wie stimmlich würdig der besten in dieser Rolle berühmt gewordenen Virtuosinnen — triumphiert Violetta Vallery auch heute noch über die mancherlei Banalitäten, mit denen Verdi die Dumas'sche „Kameliendame" behängt hat. In milder Vaterwürde stand neben der ausgezeichneten Künstlerin der in echt italienischem bel canto schwelgende Germont senior des Herrn Hecker. Danach gab es wieder eine Reihe von Anstellungsgastspielen, die sich sämtlich die Handlung des schwergeprüften „Lohengrin" zum Tummelplatz erkoren, ohne daß eines von ihnen den angestrebten Zweck erreicht haben dürfte.

Dr. Erich Freund

DORTMUND: Unsere Theaterdirektion brachte neben einer tüchtigen „Tannhäuser"- und „Walküre"-Aufführung, in der sich besonders die Herren Büttner, Braun, Maly-Motta und Schlembach, sowie die Damen Dopler, Kramer und Stein auszeichneten, eine etwas weniger gelungene „Fidelio"-Neustudierung heraus, in der gleichwohl unser temperamentvoller Operndirigent Dr. Wolfram (auch mit der dritten „Leonoren"-Ouvertüre) Ausgezeichnetes leistete. Zu den bereits herangezogenen Lortzing-Werken gesellte sich eine wohlvorbereitete Neueinstudierung der sehr gefälligen und beachtenswerten „Beiden Schützen" unter Kapellmeister Landekers trefflicher Leitung, in der sich besonders die Herren Maly-Motta, Schwerdt, Limann, Baldszun und Schlembach, sowie die Damen Sandow, Witt und Ziegler auszeichneten. Der Chor, der stimmlich gut besetzt ist, dürfte gelegentlich belebter und ausdrucksvoller sein. Unser ausgezeichnetes Orchester leistete auch hier, mit geringfügigen Ausnahmen, durchweg Anerkennenswertes.

Theo Schäfer

ELBERFELD: Der Spielplan brachte des weiteren unter Hans Knappertsbusch eine hervorragend gute Aufführung von d'Albert's „Tiefland" mit Karl Baum, einem stimmlich glänzenden und darstellerisch trefflich gestaltenden Pedro, Margarete Kahler, einer hochdramatisch gehaltenen Martha, und Erich Hunold, einem charakteristischen Sebastiano. Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonnna" mit Karl Baums vorzüglichem Gennaro hatte die Regie des Intendanten und die musikalische Vorbereitung durch Hans Knappertsbusch auch in diesem Jahre alle Sorgfalt angedeihen lassen. Neßlers „Trompeter von Säkkingen" konnte in gegenwärtiger Zeit trotz Willy Zilkens idealem Titelhelden und der Scheffelschen Dichtung nicht gerade unsere Sehnsucht bilden. Ganz anders Mozarts hochwillkommene „Entführung aus dem Serail", deren Aufführung unter Hans Knappertsbusch und der Regie R. Boettchers Sorgfalt und Stilgefühl bekundete. Neben dem Orchester taten sich von den Sängern Erik Schubert (Osmin), Hans Joachim Faber (Pedrillo), Elisabeth Imme (Konstanze) und Richard Stieber (Belmonte) soweit hervor, als den Kehlen unserer heutigen Sänger der Mozartstil noch geläufig ist.

Ferdinand Schemensky

KASSEL: Der durch den Tod Franz Beiers frei gewordene Posten des Ersten Kapellmeisters wurde neu besetzt mit Robert Laugs, der sich mit einer ausgezeichneten Vorführung der „Meistersinger" als Vollblutdirigent einführte. Unter seiner ebenso temperamentvollen wie feinsinnigen Leitung erstanden alle Schönheiten der Partitur zu vollster, Begeisterung weckender Wirkung. Das tüchtige Orchester erhob sich zur höchsten Stufe der Leistungsfähigkeit. Ein viel verheißender Anfang. Auch über die anderen, von Dr. Zulauf geleiteten Aufführungen von „La Traviata", „Aïda" und „Wildschütz" läßt sich nur das Beste berichten, wie wir der Tätigkeit dieses so gewissenhaften Künstlers in unserem Musikleben viel verdanken. Von den neuen Kräften der Oper, den Herren Schmieter (Radames und Stolzing), Schorn (David), Krauß (Kronthal) und Frl. Merkel (Baronin Freimann) zeichnete sich besonders letztere aus.

Dr. Brede

KIEL: In unserem Stadttheater ist trotz der Ungunst der Verhältnisse, wie sie die hereingebrochenen Kriegsstürme schufen, unser tüchtiger und tatkräftiger Direktor Karl Alving unverdrossen am Werk. In vorbildlicher Weise hat er — auch ein Akt der Kriegshilfe — keinen Augenblick gezögert, die neue Spielzeit zu eröffnen, und zwar — bezeichnenderweise — mit Beethovens „Fidelio", dem unsterblichen Liede der Treue. Inzwischen hat manch gelungene Aufführung musikdramatischer Meisterwerke stattgefunden und den Beweis erbracht, daß die Bühne wahrlich kein gering zu bewertender Faktor ist, wenn es gilt, in schwerer Zeit die Gemüter zu sammeln und zu erheben. Obwohl unser vortreffliches Orchester der Musikfreunde, das auch den Dienst an der Oper versieht, einen beträchtlichen Teil seiner Mitglieder dem Dienst des Vaterlandes hat stellen müssen und der herangezogene Ersatz in nicht allen Fällen vollgültig war, so ist es doch dem ausgezeichneten ersten Kapellmeister Ludwig Neubeck gelungen, Respektables, ja nicht selten mehr als dies, zu schaffen in gutem Zusammen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wirken mit dem nicht minder tüchtigen Oberspielleiter der Oper Oskar Moor und mit Karl Alving, der zuweilen selbst die Szene leitete. (Don Juan, Sommernachtstraum.) Beim Sängerpersonal ist seit dem Vorjahre mancherlei Wechsel eingetreten. Unsere vortreffliche Marta Weber siedelte an das Hoftheater nach Weimar über, erfreute uns aber als Frau Fluth in Nicolais „Lustigen Weibern" und als Violetta in Verdi's „Traviata" durch zwei äußerst gelungene Gastspiele. Auch die Damen Eva Plaschke-von der Osten und Maclennan-Easton gastierten mit ansehnlichem Erfolg; diese als Elisabeth und Carmen, jene als Marta in d'Albert's „Tiefland". Unter den teils neu gewonnenen Mitgliedern unserer Oper interessierte neben Fanny Pracher die stimmbegabte Käte Esche namentlich als Santuzza, Elisabeth und Sieglinde in glücklichem Zusammenspiel mit Paul Maier (Siegmund), der übrigens auch als Florestan, Tannhäuser und Erik Anerkennenswertes leistete. Als geradezu hervorragender Gurnemanz ist Wilhelm Holtz zu nennen, ein Bassist von namhaften Qualitäten; im übrigen stehen auch Josef Heller, Fritz Bergmann und Armand Pardy durchaus ihren Mann, sodaß es möglich war, schon zum zweiten Male den „Parsifal" mit ausschließlich eigenen Kräften würdig darzustellen, sicherlich in so kritischen Zeiten in mehr als einer Hinsicht ein erfreuliches Zeichen. Willy Orthmann

LEIPZIG: Die letzten vier Wochen vor dem Fest brachten einige Neueinstudierungen: Humperdincks liebenswerte „Königskinder", Smetana's „Verkaufte Braut", „Oberon" und „Die lustigen Weiber"; als die glänzendste davon jedenfalls Nicolais immer noch jugendfrisches Werk. Hatte Operndirektor Otto Lohse schon die „Königskinder" mit aller väterlichen Zärtlichkeit zu musikalischem Leben erweckt (H. Lißmann-Königssohn; Elly Gladitsch-Gänsemagd; J. vom Scheidt a. G.-Spielmann), so übertraf er in den Lustigen Weibern in seiner bekannten Feinfühligkeit und genauen Abwägung der Beziehungen des Orchesters zu den Singstimmen sich selbst, und wo sich diese Beziehungen, wenn auch noch so selten, wirklich einmal etwas lockerten, war das ganz gewiß nicht auf seine Leitung zurückzuführen. Auch die Leistungen der Sänger standen fast durchweg unter glücklichen Sternen: Nur des ganz prächtigen Falstaff (H. Müller), des behenden Frauenpaares Fluth (Cl. Hansen-Schultheß) und Reich (L. Stadtegger) sei als beinahe musterhafter Verkörperungen ihrer Rollen besonders gedacht. Für Hans Lißmann, der, bei uns kaum warm geworden, immer auf dem Sprung ist, seine Dienste dem Vaterland zu weihen, sang W. Elschner die Tenorrolle Fentons ausreichend, ohne uns vollständigen Ersatz für seinen Vordermann bieten zu können. Die Spielleitung G. Marions hatte den Spielern in Beweglichkeit und Narretei beinahe etwas zuviel Raum zugestanden, so daß manchmal die Grenze zwischen musikalischem Lustspiel und Posse verwischt erschien, kam aber der musikalischen Ausarbeitung an Sorgsamkeit und Umsicht fast gleich.

Dr. Max Unger

MAINZ: Erfreulicherweise hat der seitherige rege Besuch unseres Stadttheaters noch eine wesentliche Steigerung erfahren, so daß die zu Beginn nur auf drei Monate vorgesehene Spielzeit durch Beschluß der Stadt bis Mitte April verlängert werden konnte. Auch dem Solisten- und Chorpersonal wurde in Anbetracht dieses Umstandes eine namhafte Zulage, rückwirkend vom Beginn der Spielzeit an zugestanden. Unter des neuen Direktors Jean Islaub gewissenhafter Führung gestaltete sich der Spielplan in ebenso abwechslungsvoller wie künstlerisch vornehmer Weise; er hat es bis jetzt wohl verstanden, das Vertrauen, das man in seine Person setzte, trotz der schwierigen Zeitverhältnisse, vollauf zu rechtfertigen und sich als umsichtiger Theaterleiter erwiesen.

Leopold Reichert

MÜNCHEN: Zwei Weihnachtsüberraschungen der Hofoper waren die Neueinstudierung des „Freischütz" unter Leitung Bruno Walters und das zufällige Einspringen Walters in der Direktion der „Meistersinger". Wir hörten beide Werke in einer Klarheit und Gewalt des Ausdrucks wie selten. Gerade das Wagnersche Werk, das bei uns jahrelang durch die schlimmsten Sünden des Theaterschlendrians gezerrt worden war, bedurfte dringend eines neuen Leiters, und es liegt im Interesse des Ansehens unserer Hofoper, die „Meistersinger" nicht mehr ihrem bisherigen Dirigenten zu überlassen. Neben der Walterschen Direktion war in der Freischütz-Aufführung Benders Kaspar die stärkste künstlerische Leistung. Bender hob diese Gestalt aus dem überkommenen Theaterschema heraus und schuf sie zu einem äußerlich scharf gesehenen und innerlich wahr gefühlten Bilde menschlicher Verkommenheit um. Erb als Max, Fräulein Hell als Agathe, Fräulein Ivogün als Ännchen, ferner Bauberger als Kuno, Gillmann als Eremit und Schützendorf als Ottokar waren in Gesang und Spiel sehr lobenswert. Anton Fuchs führte die Regie nach der alten, trefflichen Weise. Alexander Berrsche

## KONZERT

BERLIN: Das 4. Nikisch-Konzert brachte zu Anfang eine Haydnsche Symphonie in C (l'ours) mit dem übermütigen, auf einem brummenden, dudelsackartigen Basse aufgebauten Finale und zum Schlusse die in d von Robert Schumann, die, wenn sie auch in der Reihenfolge seiner symphonischen Werke als vierte numeriert steht, doch von dem Tondichter unmittelbar nach der ersten in B geschaffen, nur jahrelang vor der Öffentlichkeit zurückgehalten wurde. In die Mitte des Programms war eines der zwölf Concerti grossi von Händel gestellt worden, das von dem Dirigenten mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet und von der Streichergruppe unserer Philharmoniker ganz herrlich gespielt wurde. Auf den stürmischen Beifall der Hörer mußten sich die an der Ausführung beteiligten Künstler allesamt erheben. Statt der beiden Arien von Händel und Bach, die eigentlich Messchaert vortragen sollte, sang die für den erkrankten Bassisten einspringende Frau Dux Arien von Gluck und Mozart; an dem jugendfrischen, schönen Wohllaut ausströmenden Sopran hatten die Hörer ihre helle Freude. — Für den 5. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lautete das Programm: Beethovens Vierte und Schuberts große Symphonie in C; dazwischen stand Liszts symphonische Dichtung „Die Ideale". Mit dem Herzen am meisten beteiligt war Richard Strauß wohl nur, als er die Lisztsche, durch das Schillersche Gedicht inspirierte Musik dirigierte; aufs feinste waren hier die dynamischen Schattierungen, war der Fluß des Gedankeninhalts abgewogen. Aber auch Schuberts Werk konnte man sich schon gefallen lassen, wie der Dirigent es hinströmen ließ. Nur eine Kunstschar wie die Königliche Kapelle vermag dem Drängen dieses Taktstockes, dem Ungestüm solcher Persönlichkeit zu folgen; im Finale konnte dem Hörer fast der Atem ausgehen bei diesem unaufhaltsamen Drängen und Steigern des Zeitmaßes. Schön war's doch! — Teresa Carreño hat in der Philharmonie die drei großen Klavierkonzerte in c, G und Es von Beethoven gespielt. Wie sie das in Es vorträgt, das dem Naturell der genialen Pianistin von den drei Werken am besten liegt, wurde erst neulich berichtet. Auch bei der Wiedergabe der andern beiden bewunderte man die Klarheit der Gestaltung; technisch beherrschte sie den Stoff vollkommen; der zarte Empfindungsgehalt des Konzertes in G ist der Pianistin wohl eine fremde Welt. — Jubelnd begrüßt wurde Walther Kirchhoff, als er in der Philharmonie das Podium betrat, um mit Begleitung der von Camillo Hildebrand geführten Philharmoniker eine stattliche Reihe lyrischer Brennpunkte aus Wagnerschen Werken zu singen, aus den „Meistersingern", aus „Rienzi", aus „Siegfried", aus „Lohengrin". Nichts hat dem kraftvollen Tenor die schwere Zeit des Krieges von seiner Tonfülle, seiner Ausdrucksfähigkeit geraubt; eine echt deutsche künstlerische Persönlichkeit stand er da, überschüttete die Hörer mit der Herrlichkeit der Wagnerschen Melodiebildung, man verstand jedes Wort und konnte sich nicht satt hören, der Sänger mußte eine Zugabe nach der anderen gewähren. Möge er, wenn er aus dem Soldatenleben zurückkehrt, so im Vollbesitze seiner künstlerischen Kräfte, wie diesmal, vor uns wirken. E. E. Taubert

Ein großes Verdienst erwarb sich Siegfried Ochs, indem er mit seinem Philharmonischen Chore eine sorgfältigst vorbereitete Aufführung der hier noch unbekannten Messe in f von Anton Bruckner bot. Sie ist bekanntlich geschrieben worden, um dem Tonsetzer für den Mißerfolg seiner ersten Symphonie die seelische Ruhe wieder zu gewähren; sie ist in der Hauptsache von tiefster Religiosität durchdrungen, die aber den frommkatholischen Tonsetzer nicht gehindert hat, gelegentlich echt volkstümliche Töne anzuschlagen. Wie stets in seinen Werken finden sich auch in ihr Längen, ebenso neben genialen Einfällen unbedeutende, um nicht zu sagen kindlich-einfältige. Grandios wirkt namentlich das Credo; am schönsten sind aber neben dem echtfrommen Kyrie die drei letzten knapp gehaltenen Sätze, vor allem das Benedictus. Eigentümlich ist die Einstreuung zahlreicher kleiner A cappella-Stellen; verhältnismäßig stiefmütterlich behandelt ist das kaum je recht geschlossen auftretende Soloquartett (Klara Senius-Erler, Paula Weinbaum, Paul Schmedes, Anton Sistermans). Die Chorstimmen sind vielfach direkt instrumental geführt, überhaupt wird von ihnen viel verlangt. Das Orchester, zu dem gelegentlich recht prunkvoll die Orgel (Bernhard Irrgang) tritt, verhält sich fast ausschließlich begleitend, klingt aber meist vortrefflich. Für die zweite Programmnummer übernahm der Komponist der zur Uraufführung gelangenden symphonischen Dichtung (mit Chor) „Der Frieden", E. N. von Reznicek, selbst den Taktstock, den er mit gar zu viel äußerlicher Gymnastik führt. Gerade weil ich seinem Schaffen im allgemeinen sehr sympathisch gegenüberstehe, seinen letzten Werken „Schlemihl" und „Der Sieger" in vieler Hinsicht Bewunderung zolle, hat mich seine Verherrlichung des ewigen Friedens enttäuscht, besonders in dem Chorteil. In genialer Weise schildert der in den Künsten der Instrumentation sehr bewanderte Komponist, der freilich viel von Richard Strauß gelernt hat, die Zustände auf einem Schlachtfeld, natürlich in oft sehr gewagten Harmonieen, aber wenn er dann einen sterbenden Jüngling im Geiste die Feier des Völkerfriedens erleben läßt, so vermisse ich Innerlichkeit und wahrhafte Schönheit, kann mich nicht mit rein äußerlich wirkenden Tönen zufrieden geben; die glänzende Mache tut es eben nicht. Wie sehr stach Bruckners Messenschluß „Da nobis pacem" (gib uns Frieden) von diesem Reznicekschen „Frieden" ab. — Willy Burmester spielte zunächst mit dem trefflichen Emeric Kris Beethovens Sonate in Es und die in A von Brahms, ehe er eine Reihe jener bei ihm so beliebten kleinen Stücke zum besten gab; sehr harte Worte habe ich hier schon gegen die Art seiner freien Bearbeitungen dieser Stückchen gesagt. Diesmal muß ich zugestehen, daß dagegen kaum etwas einzuwenden war, daß er sehr glückliche Ausgrabungen Mozartscher, Beethovenscher und Gossecscher Tänze gemacht hatte und diese Stückchen geradezu unübertrefflich vortrug. Wilhelm Altmann

Ignaz Friedman spielte Chopin. Die kleineren Sachen gelangen ihm wieder sehr. Die Sonate No. 3, h-moll hingegen gar nicht. Da saß man vor einem hinreißenden Techniker und hatte die ununterbrochene Empfindung, er habe für den Inhalt eines großen, reifen Kunstwerks nicht viel einzusetzen. Vor allem fehlt ihm so ganz und gar die dunkle, aufreizende Kraft, die wie zum ersten Male darstellt. Das sah man so recht an dem berühmten Scherzo in Cis, das auch bei tausendstem Hören frappiert, wenn es durch feinere Augenblickskunst erhellt wird. — Vom Konzert zum Besten der Hinterbliebenen der Flieger und Luftfahrermannschaften, in dem als musikalische Kräfte Marie Götze, Adelheide Pickert, Dora von Möllendorff, Jean Nadolovitch und Alfred Simon mitwirkten, ist zu berichten, daß das Ganze einen nur geringen Eindruck hinterließ, geringer noch als sonst bei ähnlichen Veranstaltungen. Das lag vor allem daran, daß das Programm zu „volkstümlich" war; man hätte nunmehr gelernt haben dürfen, daß man bei tüchtigen Kräften auch auf ein vornehmes Programm achten sollte. Heute weiß jeder, was gewähltere Kunst ist und weiß dafür zu danken. Auch von den zum erstenmal von Nadolovitch gesungenen drei Liedern von Walter Schütt und Waldemar Wendland läßt sich nur mitteilen, daß sie gut gemacht waren und Erfolg hatten. Arno Nadel

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die reife Künstlerschaft des Trios Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert vermittelte die Bekanntschaft mit dem Fis-dur Trio von E. Wolf-Ferrari. Dieses nirgends tiefe, aber unterhaltsame Werk, das seine italienische Abstammung überall erkennen läßt, wurde von den Ausführenden ebenso leicht und graziös vorgetragen, wie sie vorher mit dem h-moll Trio von Brahms durch Ernst und Tiefe der Auffassung überzeugt hatten. — Der Klavierabend von Ella Jonas-Stockhausen erhielt sein Gepräge dadurch, daß er nur Werke lebender Komponisten enthielt. Diese Klavierstücke, teils mehr oder weniger bekannt, erfuhren eine ausgezeichnete Wiedergabe. Außerdem erlebte eine Sonate für Cello und Klavier op. 47 von Heinrich G. Noren ihre Uraufführung. Dieses ernste und gehaltvolle Werk, das sich stellenweise zu blühender Melodik erhebt, machte sehr starken Eindruck. Es beruht ganz auf moderner Grundlage, ohne in die Auswüchse des Modernismus zu verfallen. Man spürt überall die sicher gestaltende Hand, welche die prägnant geformten Themen straff zusammenhält und zu einem wirkungsvollen Ganzen aufbaut. Die Konzertgeberin bewährte sich hier im Verein mit dem bekannten Cellisten Paul Grümmer auch als hervorragende Kammermusikspielerin.

Emil Thilo

Jeanne Koetsier-Müller zeigte in ihrem Liederabend ein bildungsfähiges, geschmeidiges Sopranorgan, das von stattlichem Umfang und sympathischem Klang ist. Die Ausbildung ist zurzeit noch sehr ungleich und brachte in der heiklen Bruchlage oft dünne und unsichere Töne, die zu dem sonstigen Volumen der Stimme in Kontrast standen. Bezüglich eines leichter ansprechenden, unbedingt sicheren Tonansatzes, namentlich im piano, hat die Sängerin größte Energie und Aufmerksamkeit anzuwenden. Im Vortrag gelangen ihr am besten heitere Sachen. Ein größeres Tonstück „Invocatio Amoris“ von Bernard Zweers erwies sich als eine im ersten Teil konventionell-farblose Komposition, während die Schlußstrophen innigere Töne anschlugen. Eduard Behm begleitete mit gewohnter Meisterschaft. — Zu einem Lieder- und Duettabend hatten sich Tilly Cahnbley-Hinken und Julius von Raatz-Brockmann vereinigt. Frau Cahnbley-Hinkens anmutiger Sopran ist namentlich für den Koloraturgesang gut geeignet und trefflich geschult. Was sie an schwierigen Läufen und Verzierungen in Mozarts „Alleluja“ wie in Jomelli's „La Calandrina“ produzierte, gelang ihr bis auf ein paar recht spröde Triller ziemlich gut und ließ nach der Höhe zu eine unbeschränkte Ausdehnung (bis zum $e^3$) erkennen. Auch für die reizvolle Anmut von Humperdincks „Wiegenlied“, wie für Hans Pfitzners gemütvoll-drolliges Lied „Gretel“ fand sie die richtigen Vortragstöne. Raatz-Brockmann hat an der Ausarbeitung und Verfeinerung seines wundervollen Baritonmaterials mit Eifer und Erfolg gearbeitet. Leider hatte er bezüglich der Wahl seiner Vorträge diesmal keine sehr glückliche Hand. Die Soldatenlieder von Oskar C. Posa sind wenig bedeutende, in der Erfindung schwache Gesänge, an denen die zeitgemäßen Texte das Beste sind. Auch für Hugo Wolfs herrlichen Gesang „Der Genesende an die Hoffnung“ fand er noch nicht, namentlich an dem sehr schwierigen Schluß, die richtigen seelischen Töne, gut dagegen war der „Rattenfänger“ und weit über das Durchschnittsmaß hinaus ragte sein Vortrag von Loewes „Nöck“, in dem er eine bewunderungswürdige Meisterschaft über den Atem zeigte. Von drei ansprechenden Duetten Ch. Sinding's empfahl sich besonders das zweite „Ach daß ewig hier die Liebe“. Dr. Wilhelm Nießen aus Münster i/W. begleitete mit großer Technik, aber fast durchweg zu stark, was dem Gesang verschiedentlich Abbruch tat.

Emil Liepe

Klavierabende gaben Clementine Sandhage und Ernst von Dohnányi. Beide musizierten in der Singakademie. Aber wie sehr verschieden in jeder Beziehung. Dohnányi in allem der Meister, Frl. Sandhage nur mit gutem Willen und weniger gutem Gelingen. Bei ihr kam alles so überaus trocken, ohne jedes tiefere Verständnis zu Gehör, daß man sich vergebens fragte nach dem „Warum“ ihres Auftretens im Konzertsaal. Dohnányi ist, wie gesagt, ein Meister der Vortragskunst. Brahms' f-moll Sonate erstand in hehrster Schönheit, in einer Farbenpracht, die auch bei diesem Künstler a s etwas Außergewöhnliches bezeichnet werden muß. Und Beethovens Sonate, op. 31, No. 2 (in d), sowie die Sechs Variationen in D, op. 76, das F-dur Andante und das Rondo, op. 129, wurden mit solch lebendigem, stilsicherem Empfinden vorgetragen, mit solcher Feinheit der Nuancen, daß einem ordentlich wohl gewesen wäre, wenn der Flügel, namentlich in der Höhe, im ff nicht diese unangenehme Schärfe gehabt hätte.

Carl Robert Blum

BRAUNSCHWEIG: Für viele ausgefallene Konzerte entschädigten die bisherigen reichlich durch ihre durchweg trefflichen Gaben. Der Besuch war gut, die Einnahmen desjenigen der Hofkapelle im Hoftheater übersteigen sogar diejenigen des vorigen Jahres. Unsere ehemalige hochdramatische Sängerin Melanie Kurt-Charlottenburg brachte sich mit der Ozean-Arie aus Webers „Oberon“ und modernen Liedern in empfehlende Erinnerung. Mindestens den gleichen Erfolg erzielte C. Pohlig, der die „Oberon“-Ouvertüre, Beethovens Fünfte Symphonie und „Les Préludes“ von Liszt auswendig dirigierte und sich als ebenso tüchtiger Orchesterführer wie feinsinniger Begleiter am Klavier erwies. Für die vier folgenden Konzerte der Hofkapelle sind die neun Symphonieen des Titanen in Aussicht genommen. Der größte Saal wurde während des Sommers für Kinozwecke umgebaut, und von dem geplanten Ersatz durch die Stadthalle ist jetzt natürlich keine Rede. Der Besitzer der „Saalbau-Lichtspiele“ Dentler hebt die Verlegenheit, erwirbt sich um die ernste Kunst also große Verdienste, indem er den unersetzlichen Raum unentgeltlich zur Verfügung stellte. In einem Konzert für den Viktoria-Luise-Lazarettzug trat C. Pohlig als Dirigent des Braunschweiger Männergesangvereins — er übernahm auch den Chorgesangverein, um mit den vereinigten große Werke aufzuführen — zum erstenmal an die Öffentlichkeit und erntete viel Beifall. Außerdem wirkten mit die Mitglieder der Oper Berte Schelper und Otfried Hagen, endlich ein Streichquartett der Hofkapelle (Vigner, Giem-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sa, Rebrovic und Steinhage). Der Verein für Kammermusik ist zum Trio zusammengeschrumpft (Frl. E. Knoche, Hans Mühlfeldt und A. Bieler), bewahrte aber seine alte Zugkraft. Die Braunschweiger Trio-Vereinigung (E. Kaselitz, W. Wachsmuth und E. Steinhage) erweiterte sich sogar durch Zuziehung von Giemsa und Rebrovic zum Klavierquintett (c-moll) von Dohnányi. Frau Richter-Wachsmuth führte sich als Konzertsängerin vielversprechend ein. Kurt Gorn hatte sich für sein Orgelkonzert im Dom in den Schwestern Brunhilde und Sophie Koch vorzügliche Kräfte gesichert; in Regers Phantasie über „Ein feste Burg" erwies er sich wieder als Meister seines Instruments, als trefflicher Schüler von Karl Straube-Leipzig. Wesentlich verschönte er auch ein Konzert des Schraderschen a cappella-Chors unter Leitung von Fr. Wilms für die Verwundeten, die den Dom vollständig füllten. Von den fremden Künstlern fand R. Kothe mit seinen zeitgemäßen Liedern zur Laute sehr viel, Gura mit seinen Liedern und Balladen nur wenig Zuspruch: für Fremde blüht hier also kein Weizen. — Die Konzerte dienten fast durchweg der Wohltätigkeit; nur wenn diese in Frage kam, waren die Säle gefüllt, für die reine Kunst hat das Publikum keinen Sinn. Eine rühmliche Ausnahme machte das 1. Abonnementskonzert der Hofkapelle im Hoftheater; für alle vier sind Beethovens Symphonieen angesetzt, im 1. gelangten drei zur Wiedergabe, so daß für jedes folgende immer zwei übrigbleiben. C. Pohlig dirigierte auswendig mit einer Frische, Umsicht und Begeisterung, die den Hörer bis zur letzten Note in seinem Bann hielt; die bisherige Meinung, daß man ohne Solisten nicht auskomme, ist also glänzend widerlegt. Der Kinderchor, bestehend aus ca. 400 der besten Stimmen der hiesigen Bürgerschulen, unterstützt vom Lehrer-Gesangverein, hatte unter Leitung von O. Thönicke ähnlichen äußeren Erfolg. Der Verein für Kammermusik (Frl. E. Knoche, Herren Mühlfeldt und A. Bieler) ermöglichte im 2. und 3. Abend durch Zuziehung der Herren Kalisch und Rammelt-Hannover Streichquartette von Mozart (B-dur) und Beethoven (op. 59 No. 3), das Klavierquartett (op. 26) von Brahms und das Klavierquintett von Schumann. Eine ganz vorzügliche Leistung bot Hans Mühlfeldt mit der Wiedergabe von Bachs Ciaconna; unsere Pianistin Emmi Knoche erspielte sich mit Beethoven und Liszt (Dante-Sonate) viel Beifall. Ein Konzert in den Saalbau-Lichtspielen, die der Besitzer Martin Dentler kostenlos zur Verfügung gestellt hatte, brachte unsere ehemalige jugendlich-dramatische Sängerin Else Müller-Breuer in angenehme Erinnerung und vermittelte mit vier „Liedern aus der Kriegszeit" von Hans Hermann zeitgemäße ernste Gaben; neben ihr behauptete sich Richard Hedler mit Ehren. Die Braunschweiger Liedertafel sang unter Em. Kaselitz, der gleich darauf zur Fahne einberufen wurde, vaterländische Männerchöre, die den guten Ruf des Vereins erhärteten. Hier wie in einem Konzert von A. Therig wirkte das Streichquartett der Hofkapelle (Vigner, Giemsa, Rebrovic, Steinhage), die Damen Cl. Elster, Meta König und A. Jellouschegg erfolgreich mit. Der Braunschweiger Madrigalchor mit der Liedertafel „Franz Abt" unter dem gemeinsamen Dirigenten Heinrich Heger vereint, gab ein sehr besuchtes Kirchenkonzert, der Schradersche a cappella-Chor unter Leitung von Fr. Wilms schließt mit einem Weihnachtskonzert im Dom die erste Hälfte des Winters.

Ernst Stier

BRESLAU: Je mehr wir in Breslau dank dem Feldherrngenie Hindenburgs die beruhigende Gewißheit erlangt haben, daß wir vor einer russischen Invasion verschont bleiben werden, desto mehr schwenkt das Konzertleben wieder in die gewohnten Bahnen ein, so daß der Orchesterverein es wagen konnte, für das zweite Winterviertelteljahr zu einem Abonnement auf fünf große Konzerte unter Leitung Dohrns einzuladen. In seinen letzten Konzerten bot der Verein eine Reihe bemerkenswerter Gaben. Wir hörten die Vierte Symphonie von Brahms, die Vierte Symphonie von Beethoven, die unvollendete h-moll Symphonie von Schubert, Tod und Verklärung von Strauß, die Suite in h-moll für Flöte und Streichorchester von Johann Sebastian Bach u. a., alles in großzügiger und doch die kleinsten Details liebevoll berücksichtigender Ausführung. Solisten dieser Konzerte waren Lotte Kaufmann, die in dem 1. Klavierkonzert von Beethoven zwar technisch genügte, aber in Beziehung auf die geistige Durchdringung des musikalischen Stoffes erhebliche Wünsche unbefriedigt ließ; ferner Eise v. Catopol, die guten Erfolg hatte, und endlich Ludwig Wüllner, der mit einem „Vorspruch" von Walter Bloem und mit Rezitationen von Goethe, Schiller, Liliencron und Gerhart Hauptmann starke Wirkungen erzielte. Im Zusammenwirken mit der Singakademie bot der Orchesterverein in vollendeter Ausführung den Eingangschor aus der Kantate „Es erhub sich ein Streit" von Bach und „Feuerreiter" von Wolf. — Zwei Kammermusik-Abende hat der Orchesterverein veranstaltet, wieder mit Dohrn, Wittenberg, Behr, Herrmann und Melzer. Auch diese Abende fanden, wie in holder Friedenszeit, den Zuspruch des Publikums. Die Künstler boten in jeder Beziehung Vollwertiges. Wir hörten das Streichquartett in C-dur op. 59 Nr. 3 von Beethoven, zwei Streichquartette von Haydn, das Streichquartett a-moll von Schubert und das Klavierquartett Es-dur von Schumann. In dem letzteren erwies sich Dohrn als vollendeter Beherrscher des Klavierparts. — Auch die volkstümlichen Mittwochskonzerte des Orchestervereins unter der vortrefflichen Leitung von Hermann Behr haben den gewohnten Fortgang genommen. Die Programme unterscheiden sich nur wenig von den großen Konzerten des Orchestervereins. Den stärksten Eindruck erzielte Behr mit der Ersten Symphonie von Brahms und der Vierten von Schumann. Als Solisten traten in diesen Konzerten auf: Nora Lueder und Hanna Aschkowitz-Spiro. Die erste sang Händel, Strattner, Frank und ein paar Kleinigkeiten von Brahms, die zweite spielte mit flüssiger Technik und feinster Schattierung das Klavierkonzert in a-moll op. 54 von Schumann. — Für patriotische Zwecke veranstalteten wiederholt der Gesangverein Breslauer Lehrer unter Leitung von Max Krause und der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Spitzersche Männergesangverein unter Leitung von Hugo Fiebig große Chorkonzerte. — Ganz fehlt in diesem Winter der lange Zug auswärtiger Solisten. Dafür wagen sich unsere einheimischen Solisten stärker hervor. Der Pianist Hugo Standke veranstaltete einen eigenen Klavierabend. Er spielte Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt und Schubert. Auf der Höhe vollendeter Künstlerschaft standen namentlich die symphonischen Etüden op. 13 von Schumann und „Am Quellenrande" von Liszt. — Zum Besten der deutschen und österreichisch-ungarischen Verwundeten konzertierten die Pianistin Mathilde Hirsch-Kauffmann und der Geiger Silhavy. Die Künstler spielten Sonaten von Brahms und Beethoven und dazwischen Solostücke, in denen sie durch Wärme des Tones und sprühende Darstellung das Publikum wiederholt zu lebhaftem Beifall hinrissen.

J. Schink

DÜSSELDORF: Am 1. Oktober beging das Tonhallen-Orchester die Feier seines 50jährigen Bestehens unter städtischer Regie. Infolge der Kriegszeit beschränkte man sich auf die Veranstaltung eines Festkonzertes, in dem Julius Buths, Karl Panzner, Alfred Fröhlich und Otto Reibold als Dirigenten Werke von Mendelssohn, Tausch, Buths, Schumann, Brahms, die in persönliche Beziehungen zum hiesigen Musikleben getreten waren, aufführten. Es kamen zum Vortrag die Konzert-Ouvertüre in Es von Julius Tausch, die „Sommernachtstraum"-Musik von Mendelssohn, die Haydn-Variationen von Brahms, eine Festspiel-Ouvertüre von Buths und Schumanns d-moll Symphonie, als Schlußnummer der Kaisermarsch von Wagner. — Im 1. der vier vorgesehenen Konzerte des Musikvereins unter Karl Panzner spielte Artur Schnabel Mozarts d-moll Klavierkonzert und das Konzertstück von Weber unvergleichlich abgeklärt; Panzner führte Mozarts Laudate Dominum für Mezzosopran (Tiny Debüser) und gemischten Chor aus der fünften Messe, sowie das Ave verum corpus stimmungsvoll vor, außerdem die zweite „Leonoren"-Ouvertüre und die Erste Symphonie Beethovens, lebensfrisch und plastisch wie immer. — Auf dem Gebiete der Wohltätigkeitsveranstaltungen wirkten Panzners Orchester, das Rheinische Trio und das Düsseldorfer Lazarett-Trio in künstlerisch hervorragender Weise, während viele andere derartige Unternehmungen bedauerlicherweise die Erziehung breiterer Schichten der Bevölkerung zur Kunst keineswegs zu fördern verstanden. — Eine geradezu mustergültige Wiedergabe verlieh der Aufführung des Oratoriums „Die Schöpfung" von Haydn unter Leitung von Karl Panzner mit Mientje Lauprecht van Lammen (Sopran), Georg Meader (Tenor) und Paul Bender (Baß) als hervorragend geeigneten Solisten im 2. Musikvereinskonzert die Bedeutung eines besonderen Ereignisses. Im 3. großen Orchesterkonzert spielte Edith von Voigtlaender außer Mozarts Es-dur Konzert das neue Phantasiestück für Violine und Orchester von Hugo Kaun, ein gediegen gearbeitetes, klangschönes Werk, und errang damit bei idealer Tongebung und temperamentvollem, musikalischem Vortrag einen großen Erfolg. Otto Neitzel brachte neben Liszts Paraphrase über Dies irae sein neues Capriccio für Klavier und Orchester, ein durch glänzendste Faktur, kapriziöse Einfälle und originelle Orchestereffekte wirkendes Virtuosenstück in unbeschreiblich bravouröser Wiedergabe zur erfolgreichen Uraufführung. Panzner machte in dankenswerter Weise mit Volkmanns hier noch nicht gehörter B-dur Symphonie bekannt. Das 4. Orchesterkonzert wurde mit Mozarts Maurerischer Trauermusik (zum Zeichen der Trauer für den im Felde gefallenen Ersten Konzertmeister des Orchesters, Heinrich Burkhardt) eröffnet. Karl Klein spielte sein Konzertstück für Cello mit Orchester sehr glänzend, konnte aber dem inhaltlich wenig reizvollen, gar zu rhapsodisch erscheinenden Stücke keine wärmere Aufnahme verschaffen. Brahms' Erste Symphonie bildete eine neue Prachtleistung Panzners und seines Orchesters. — In einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen traten Paul Schramm und Paul Ludwig als Künstler von hochragenden Eigenschaften auf. Grieg's Sonate für Klavier und Cello (a-moll), Bachs Solosonate G-dur für Cello, Webers Klaviersonate in As waren als unübertreffliche Darbietungen anzusprechen.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Das hiesige Konzertleben beginnt sich allmählich aus der von der Not der Zeit geschaffenen Verbindung mit der sozialen Fürsorge zu lösen. Es muß jedoch betont werden, daß dieser Zusammenhang künstlerisch durchaus keine grundsätzliche Wertminderung bedeutete. Im 8. Kammerkunst-Abend z. B., dessen materieller Ertrag der Allgemeinen Kriegsfürsorgekasse des hiesigen Tonkünstlervereins zufloß, ehrte man Mozart mit der Wiedergabe des „Stadler-Quintetts" und der Bläser-Oktett-Serenade von 1781 in einer Art, die den Hörern reinste Freude schenkte. Bei einem Vaterländischen Abend von Ejnar und Nane Forchhammer war der Erfolg durch den Klang, den der Name der Veranstaltenden in Frankfurt besitzt, von vornherein verbürgt. — Der erste Konzertgast, der auf die Werbekraft eines guten Zwecks verzichtete, war Leo Slezak. Man stellte mit Vergnügen fest, daß er seine überlebensgroßen Stimmittel mit achtungswertem Geschmack verwaltet und daß sich ihm auch Lieder von differenzierter Lyrik nicht versagen, wenngleich sich seine Art natürlich in bühnenmäßig Vorzutragendem am sieghaftesten auswirkt. Der jugendliche Pianist Michael Rauchеisen befestigte den Eindruck einer charaktervollen Spielweise, den er als Begleiter Slezaks gab, bei der Interpretation von Richard Strauß' klanggedankenreichem und schön geformtem Opus 18, bei der Herma Studeny den Violin part mit Geschmack ausführte. — Wilhelm Backhaus spielte an einem Beethoven-Abend Pathétique, Appassionata, op. 101 und op. 111 mit kraftvoller, das Gedankliche und Willenshafte so überzeugend nachschaffender Gestaltung, daß man kaum dazu kam, das Zurücktreten des tonpoetischen Elements zu empfinden. — Der außerordentlich starke Besuch eines Kirchenkonzerts, das Gretchen Dessoff mit ihrem Frauenchor gab, fand in der Qualität des Gebotenen seine volle Rechtfertigung. Hier ist eine Sicherheit der stimmlichen Durch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bildung erreicht, die selbst über die größten Schwierigkeiten altmeisterlichen Satzes leicht hinwegschreitet, und eine Kultur des Ausdrucks, vor der man die dem Frauenchore nun einmal anhaftende Unzulänglichkeit der klanglichen Substanz willig in Kauf nimmt. Programmstücke, wie das fünfstimmige „Hodie Christus natus est" von Sweelinck und der 23. Psalm von Schubert, erblühten in holdester Schönheit. Die Mitwirkung von Mitgliedern des Frankfurter Liederkranzes und eines kleinen Orchesters gestattete die Aufführung der Bachschen Kantate „Sehet, wir gehn hinauf nach Jerusalem". Zu den einheimischen Solisten Anton Kohmann (Tenor) und Carl Rehfuß (Baß) trat Maria Philippi, die später noch in vier Liedern mit ihrer priesterlichen Kunst Zeugnis ablegte für Johann Sebastian den Ewig-Jungen.

Dr. Rudolf Brandl

HAMBURG: Die Maschinerie unseres Konzertbetriebes hat sich später als sonst und nur stockend in Bewegung gesetzt. Die großen Orchesterkonzerte: diejenigen der Berliner Philharmoniker unter Nikisch, der hiesigen Philharmonischen Gesellschaft unter Siegmund von Hausegger und die populären Symphoniekonzerte, sowie die Volkskonzerte unter Eibenschütz finden zwar, wie in normalen Zeiten, statt. Aber die Flut der Solistenkonzerte ist in diesem Winter einer völligen Ebbe gewichen, und abgesehen von einigen Wohltätigkeitsveranstaltungen zum Besten des Roten Kreuzes oder der Kriegshilfe, gab es kaum künstlerische Veranstaltungen von Belang. In den Programmen der Orchesterkonzerte herrscht eine ähnliche Einseitigkeit, wie sie auf dem Gebiete der Oper festzustellen ist, nur mit dem Unterschiede, daß im Konzertsaal Beethoven das erste Wort zu sagen hat und neben ihm allenfalls noch Brahms Gnade findet. Den engen Kreis etwas weiter zu ziehen, versuchten wenigstens Nikisch und Hausegger, indem Nikisch einmal Schuberts C-dur Symphonie in einer herrlichen Wiedergabe bot, während Hausegger durch sein erneutes Eintreten für Bruckner (Romantische Symphonie) einen Meister zu Worte kommen ließ, der gerade in unsere ernste Zeit hineingehört. Das alljährliche Vereinskonzert für die Mitglieder des Vereins Hamburgischer Musikfreunde — ein Beethoven- Abend — führte als Gastdirigenten den sehr talentvollen und sicherlich noch entwickelungsfähigen Lübecker Kapellmeister Furtwängler zu uns, der namentlich in der Wiedergabe der Siebenten Symphonie volles Verständnis für die stilistischen Merkmale Beethovens und für die Tendenz dieser Symphonie des Rhythmus an den Tag legte.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Das 3. Gürzenich-Konzert, bei dem man wieder von der Verpflichtung eines Solisten abgesehen hatte, was wohl im Zusammenhange mit der Herabsetzung der Eintrittspreise auf die Hälfte steht, brachte Webers „Oberon"-Ouvertüre, Händels Concerto grosso in d-moll, das Brahmssche „Schicksalslied" und Schuberts C-dur Symphonie, also nur bestbekannte Tonstücke, als deren Vorführer Hermann Abendroth von Essen den nicht allzu zahlreichen Hörern durchweg recht Schönes bot, was auch lebhaft anerkannt wurde. — Das Gürzenich-Quartett der Herren Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher erfreute beim letzten Abend seine Stammbesucher durch die ganz ausgezeichnete Wiedergabe der Quartette von Schumann in A-dur und Mozart in d-moll sowie des Klavierquintetts von Brahms, für das Hedwig Meyer aus Köln am Flügel ihre altbewährte treffliche Technik und feines Stilgefühl einsetzte. — Die Musikalische Gesellschaft hatte sich für einen Abend die Kölner Trio-Vereinigung verschrieben, die, wenn sie schon in der Ausführung des Schumannschen Trios in F noch nicht die rechte Form beobachten ließ, mit dem von Beethoven in Es-dur um so Besseres bot. Dann aber brachten Lazzaro Uzielli und Eldering die Mozartsche Violinsonate D-dur (No. 3) in so formvollendeter und packender Weise zu Gehör, daß der überaus herzhafte Beifall vollberechtigt war. — Hohen Genuß dankte man jüngst der vielvermögenden Berliner Pianistin Celeste Chop-Groeneveldt. Die glänzend disponierte Künstlerin trat zunächst für Liszts A-dur Konzert in nach jeder Richtung bravouröser Weise ein und ließ weiter beim Vortrage der hübschen, in ihrer feinen Charakteristik für den Spieler sehr lohnenden Variationen August Bungerts so viel gesunde Kraft des Ausdrucks, perlende Technik und zielsicher differenzierende geistig-musikalische Kunst auf das zahlreiche Auditorium einwirken, daß sie einen enthusiastisch sich äußernden Erfolg errang. Ein weiteres Stück Liszt war die stürmisch begehrte Zugabe. Nicht auf dieser Höhe bewegten sich die aus der Elisabeth-Arie („Tannhäuser") und der Rubinsteinschen „Waldhexe" sowie Liedern bestehenden Darbietungen der zurzeit am hiesigen Opernhause tätigen Sopranistin Marie Werhard-Poensgen, die mit ihrer hübschen Stimme zu robust loslegte und den Mangel an künstlerischer Geschlossenheit und wirklicher Innerlichkeit durch mehr auf Äußerlichkeiten bedachtes Mühen wettzumachen suchte. — Noch sei erwähnt, daß der Kölner Männergesangverein wieder ein sehr stark besuchtes Wohltätigkeitskonzert mit hiesigen Solisten und gemischtem Programm veranstaltet hat, dem recht ausgiebiger Erfolg beschieden war.

Paul Hiller

LEIPZIG: Wie der Krieg seit Beginn alles aus dem gewohnten Gleise gebracht hat, so gewährte er auch der Musikkritik die Weihnachtsferien merklich früher als in den letzten Jahren, wo sich die Konzertzeit schon beängstigend nahe bis an das Fest heranschob. Vielleicht war es ein Spiel des Zufalls, daß heuer von den in Frage kommenden Musikvereinen merkwürdigerweise eigentlich nur ein einziger unmittelbar auf Weihnachten Bezug nahm: der Universitätskirchenchor, der sich unter Hans Hofmann des liebwerten Weihnachtsoratoriums von H. von Herzogenberg unter Mitwirkung des künstlerisch verstärkten Studentenorchesters und sonstiger tüchtiger einheimischer Kräfte — darunter die stimmlich wohlbestellten Helene Braune (Alt) und Friedbert Sammler (Tenor-Bariton) — mit gutem Gelingen annahm. — Daß man von der üblichen weihnachtlichen Mitwirkung der Thomaner im Gewandhaus diesmal absah, lag auch in den Wirrungen der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zeit begründet; denn hier hat der Ruf des Kaisers gleichfalls die Reihen des alten Sängerstammes empfindlich gelichtet. Immerhin war der 10. Abend in seiner Art eine rechte und würdige Weihnachtsvorfeier (Bachs c-moll Passacaglia, Beethovens Eroica, Händels 6. Concerto grosso), wenn man sich auch nicht verhehlen brauchte, daß sich unser genialer Arthur Nikisch bei der Moderne besser als bei Händel aufgehoben fühlt. Schade auch, daß man sich nicht entschließen kann, Ferdinand Davids alteingesessene, stilistisch an allen Ecken und Enden anfechtbare Bearbeitung der Händelschen Concerti grossi fallen zu lassen. Über der Prägung der Beethovenschen Symphonie wollte einem freilich das Herz so voll werden, daß einem Mund und Feder hätte übergehen können, und Carl Straubes fein durchdachte und durchfühlte Wiedergabe des Bachschen Werkes war ein Meisterstück moderner praktischer Bach-Auslegung zu nennen. — Von größeren musikalischen Darbietungen wäre heute nur noch eines Beethoven-Abends Hans Windersteins zu gedenken, der ebenfalls die Eroica und die 3. „Leonoren"ouvertüre mit dramatischem Schwung erfüllte und eine in Leipzig gern gesehene Gastin hinzugezogen hatte: Magdalene Seebe, die sich von der besten Seite in sinniger Lyrik (Egmont-Lieder) zeigte, in der „Ah perfido"-Arie aber das, was ihr am eigentlich Dramatischen abgeht, durch gewollte Überbetonung im Ausdruck — freilich vergeblich — wettzumachen suchte. — Abgesehen von einem Wohltätigkeitskonzert, woran der Lehrergesangverein (H. Sitt), der nimmermüde Alfred Kase (Bariton) und C. Schönherr (als Pianist und Komponist) teilhatten, halte ich mich im Hinblick auf Solistenkonzerte nur einen einzigen Namen anzuführen, für verpflichtet: Richard Buchmayer, der tief in seine mit alten deutschen Meistern gefüllte Truhe gegriffen hatte und mit Bachs Goldbergvariationen — in ungekürzter „Ausgabe" — eine Hochachtung gebietende Meisterleistung vollbrachte.

Dr. Max Unger

MAGDEBURG: In unserer Stadt schwankten die tonangebenden Kreise, ob die musikalische Kunst während des Krieges ausgeübt werden solle oder nicht, keinen Augenblick. Sie entschieden sich für die Kunst; nur an Zahl wurden manche Aufführungen eingeschränkt. Das Städtische Orchester gibt allerdings seine acht großen Symphoniekonzerte im Stadttheater, von denen drei bereits vorüber sind. Prof. Krug-Waldsee führt die Symphonieen Beethovens der Reihe nach vor — ein sehr löbliches Beginnen. Solisten waren Walther Soomer und Artur Schnabel. Der Kaufmännische Verein war bisher mit nur einem Konzerte vertreten; dafür aber allergrößten Stils. Generalmusikdirektor Franz Mikorey dirigierte die sehr erheblich verstärkte Kapelle, die auf 16 erste Geigen gebracht war. Bach, Weber, Beethoven lautete das Programm. Die „Oberon"-Ouvertüre entfesselte Stürme brausenden Beifalls, die Schicksals-Symphonie entfaltete unter seinem Stabe eine unvergleichliche Kraft. Im gleichen Konzerte sang Maria Philippi Bach, Schubert und Wolf. Der rührige Tonkünstlerverein ließ bisher keinen seiner Kammermusik-Abende fallen; er feierte neulich das 25jährige Jubiläum Fritz Kauffmanns als geistigen Leiter des Vereins durch einen Abend mit Werken des Komponisten. Der Reblingsche Kirchengesangverein führte unter seiner Leitung das Requiem von Brahms am Totensonntage auf. Auch im Dome und den anderen großen Kirchen unserer Stadt waltet die musica sacra ihres Amtes, und Tausende strömen ihr zu.

Max Hasse

MAINZ: Dem künstlerischen Bedürfnisse vieler Musikfreunde unserer Stadt entsprechend, haben nun auch die Städtischen Symphonie-Konzerte ihren Anfang genommen. Sie werden zwar in beschränkter Anzahl vertreten sein, lassen aber unter Kapellmeister Albert Gorters nie versagender Direktion wie stets viel Schönes und musikalisch Interessantes erwarten. Gleich das 1. Konzert setzte vielverheißend mit einem gut gewählten Programm ein, das Beethovens Achte, den Satz „Tanger" aus Humperdincks Maurischer Rhapsodie sowie als Schluß „Tod und Verklärung" von Richard Strauß brachte. Als Solist wirkte Karl Erb, der wohlgeschulte Münchener Hofopernsänger, mit, der seine hochstehende stimmliche Kultur mit zwei klassischen Opernarien, seine ungewöhnlich künstlerische Intelligenz aber mit dem meisterlichen Vortrag der großen dreiteiligen Petrarca-Sonette von Liszt bekundete. Besondere Anziehungskraft gewann das 4. Vereinskonzert der Mainzer Liedertafel durch die Mitwirkung des hier sich großer Beliebtheit erfreuenden Kammersängers Alfred Kase aus Leipzig. Obwohl der Gast merklich indisponiert war und deshalb um Nachsicht bitten ließ, erzielte seine vollendete Vortragsweise, deren Wirkung sich niemand zu entziehen vermag, großen Eindruck auf die Zuhörerschaft. Auch Grete Merrem-Nikisch, die treffliche Opernsoubrette der Dresdener Hofbühne, die mit einer auserlesenen Reihe Lieder von Brahms, Hugo Wolf und Georg Schumann aufwartete, hatte sich einer sehr sympathischen Aufnahme zu erfreuen.

Leopold Reichert

MÜNCHEN: Bruno Walter führte mit der Musikalischen Akademie und dem Lehrergesangverein „Die Schöpfung" auf. Neben der feinen Orchesterarbeit, die man von seinen übrigen Leistungen her kennt, fesselte die lebendige Eindringlichkeit im Vortrag der Chöre. Walter weiß — weit über das Reinmusikalische hinaus — jedes einzelne Chormitglied mit einem so starken, gefühlsmäßigen Erfassen des Textes und der Situation zu erfüllen, daß Chöre unter seiner Leitung nicht nur zu singen, sondern förmlich zu jubeln und zu beten scheinen. Hier ist eine höchst persönliche Beseelung des Vortrags erreicht, wie man ihr selten bei Solisten, fast nie bei Chören begegnet. Otto Wolf sang den Ariel, Marie Ivogün den Gabriel, beide musikalisch wie technisch ausgezeichnet. Paul Benders Raphael litt unter einer Eigentümlichkeit, die sich dieser ausgezeichnete Künstler in den letzten Jahren angewöhnt hat: er singt alles in jenem gleichmäßigen Ausdruck pathetischer Großartigkeit, der etwa für den steinernen Gast, für Wotan und gerade noch für den König Marke angemessen ist, aber schon den schlicht-menschlichen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gurnemanz zu einem salbungsvollen Sonntagsnachmittagsprediger mit breiter Pilotygeste verwandelt. Es muß lange her sein, daß er einmal Messchaert gehört hat. Unter einer ähnlichen Einförmigkeit der Gefühleinstellung leiden in letzter Zeit die Liedervortrage Elena Gerhardts. Wie Bender immer der Komtur ist, gleicht sie immer der Gräfin im „Figaro". Von diesem einen Fehler abgesehen, bleibt die Schönheit ihres Organs, die Vollkommenheit ihrer Technik und ihre musikalische Intelligenz bewundernswert. — Schwickerath hat mit der Konzertgesellschaft für Chorgesang das „Deutsche Requiem" von Brahms mit feinem Stilgefühl interpretiert. Die durch treffliche Chorleistungen ausgezeichnete Aufführung wurde nur durch ungeeignete solistische Besetzungen und die rhythmische Indolenz des Konzertvereinsorchesters beeinträchtigt. — Fritz Steinbach bot am 4. Abend des Konzertvereins eine Interpretation der Brahmsschen e-moll Symphonie, vor deren Vollkommenheit jede Beschreibung versagt. Die vorausgegangene Wiedergabe der Wagnerschen „Faust"-Ouvertüre war rhythmisch prägnant und schwungvoll. Dagegen erklangen Händels zehntes Concerto grosso und Mozarts g-moll Symphonie — wohl infolge Mangels an Zeit der Einstudierung — äußerlich und grob. — Die „Böhmen" haben uns an ihrem Quartettabend wieder die Vorzüge ihres ausgezeichneten Zusammenspielens und ihrer elastischen Vortragsweise bewundern lassen. Alles Vortreffliche dieser Musiker, das in den letzten Jahren so manches Mal von kühler Routine verdeckt wurde, war wieder aufgelebt. Ihr neuer Cellist, Ladislaus Zelenka, ist ein ausgezeichneter Künstler; sein Ton hat eine Schönheit und Größe, wie man sie auch unter den besten Quartettspielern nicht oft antrifft. — In der zweiten Hälfte des Dezembers hat sich die Zahl der Konzerte erheblich vermindert. Zwei Orchesterabende von Bedeutung verdanken wir dem Konzertverein und der Musikalischen Akademie. Fritz Steinbach dirigierte in der Tonhalle Haydns Es-dur Symphonie No. 3, Beethovens Zweite „Leonoren"-Ouvertüre und Achte Symphonie und sechs „Deutsche Tänze" von Mozart, von Steinbach gesetzt. Der Abend hat gezeigt, was Steinbach außerhalb der Brahms-Interpretation ist: ein vortrefflicher, klar und gesund gestaltender Musiker (der in der Haydnschen Symphonie auch jene unmittelbare Beredsamkeit, die wir an seinen Brahms-Wiedergaben bewundern, erreicht hat). — Bruno Walter interpretierte in der Musikalischen Akademie Mendelssohns „Hebriden"-Ouvertüre und die c-moll Symphonie von Brahms musikalisch wie technisch ausgezeichnet. Solist des Abends war Schnabel, der Schumanns a-moll Konzert ebenso durchgeistigt als temperamentvoll spielte. Bleyles „Legende" repräsentierte den gewandten Eklektizismus unserer Tage. — Richard Trunk hat sich an der Spitze des Konzertvereinsorchesters als Dirigent von gediegenen technischen und natürlichen musikalischen Qualitäten vorgestellt. Die Schubertsche „Unvollendete" hat er mit einer von aller kühlen Routine freien, schlichten Unmittelbarkeit gestaltet. Im gleichen Konzert sang Frau Erler-Schnaudt Schubertsche Lieder mit gewohnter Vortrefflichkeit, aber leider im Ausdruckston von dem bedauerlichen Umstand beeinträchtigt, daß sie nicht vom Klavier, sondern vom Orchester begleitet wurde.

Alexander Berrsche

STRASSBURG: In die sommerliche Musikstille prasselte jäh das Kriegsungewitter und zertrümmerte zunächst die neu aufgetakelte Operette im Edentheater, die soeben unter neuer Leitung mit besseren Aussichten in See gestochen war. Das Uniontheater hatte ohnehin bereits seine Pforten geschlossen, die diesmal leider, statt dem heiteren Lustspiel, den läppischen Ausgeburten der modernen Tanzposse geöffnet gewesen waren. Eine Eröffnung des Stadttheaters hat die Verwaltung im Hinblick auf den Charakter Straßburgs als Grenzfestung für nicht opportun gehalten; doch steht die Mehrzahl des Personals, einstweilen auf Halbsold, für alle Fälle zur Verfügung. Daß aber auch das, gleichfalls unter städtischer Regie stehende Konzertleben vollständig brach gelegt wurde, wäre wohl kaum nötig gewesen: die ernsthafte Kunst kann und soll auch im Kriege ihre segensreichen Wirkungen entfalten. Nur für die militärischen Insassen der Stadt, einschließlich der Leichtverwundeten, finden jetzt allsonntäglich größere Aufführungen statt, im Aubettesaal, da der Sängerhaussaal Lazarettzwecken dient. Die Leitung dieser Veranstaltungen liegt hauptsächlich in den Händen von Intendant Otto und Kapellmeister Büchel, unter Mitwirkung des städtischen Orchesters, sowie der namhaftesten hiesigen Opern-, Konzert- und Schauspielkräfte, und man darf sagen, daß das Gebotene — Musik und Deklamation — sowohl in bezug auf zeitgemäße Programmwahl als auf künstlerische Ausführung auf erfreulicher Höhe steht und bei dem dankbaren Publikum stets die größte Begeisterung auslöst. Dabei wird mit Geschick der nur-patriotische Stil vermieden: die eherne Größe klassischer Kunstwerke, wie z. B. einer Egmont-Ouvertüre, ist gerade das Rechte, um die künstlerische Erhebung zu erzielen, wie sie der Zeitstimmung entspricht. Künstlerisch würdig stellte sich diesen großzügigen Darbietungen ein von Pfitzner veranstalteter intimerer Kammermusik-Abend an die Seite. Auch in den meisten der zahlreichen Festungslazarette finden regelmäßige, von künstlerischen Kräften bestrittene Unterhaltungen statt. Für das größere Publikum bestimmt und von diesem sehr dankbar aufgenommen waren einige Wohltätigkeitskonzerte, eines mit gut gewähltem Programm in der evangelischen Garnisonkirche, ein gleiches in der katholischen, nicht minder gut gemeint, aber in der Auswahl der Stücke mehr artistischen Gesichtspunkten folgend, als unserer Zeit entspricht, die auch in der Kunst alles Äußerliche, des ethischen Kerns entbehrende, wie welkes Laub abgeschüttelt hat. Recht zweckentsprechend wirkte auch ein patriotischer Abend im Saale des Fürstenhof (früher „Stadt Paris"!), besonders durch die zum Schluß dargebotenen lebenden Bilder vaterländischen Inhalts; aus dem sonstigen Programm sind hervorzuheben drei wirksame Gesänge von Hofkapellmeister Lorentz aus Karlsruhe, vorgetragen von der dortigen (früher hiesigen) Opernsängerin Frau Lauer-Kottlar. — Aus

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Sommersaison wären noch nachzutragen die künstlerisch recht reichhaltigen Orangerie-Konzerte des städtischen Orchesters unter Kapellmeister Fried, in denen u. a. auch zwei von dem Unterzeichneten herrührende Stücke, eine kleine Serenade und ein Konzertwalzer, gespielt wurden. — In der Thomaskirche wurde der Geburtstag Bachs durch ein ihm gewidmetes Orgelkonzert (Organist Müller-Mühlhausen) würdig begangen. In der Johanniskirche legte ein Konzert der Orgelschüler von Prof. Erb von der guten Durchbildung derselben Zeugnis ab. — Gelegentlich des Stiftungsfestes des Studenten-Gesangvereins Arion gelangte die Romantische Symphonie von Rauchenecker zur Erstaufführung (durch das städtische Orchester) und erwies sich als ein nicht uninteressantes, gut aufgebautes und klingendes, freilich den Spuren Wagners stark folgendes Tonwerk. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Unser Musikleben ist nach Überwindung der Zaghaftigkeit der ersten Kriegswochen, in der bei Künstlern und Kunstfreunden sich erst der Blick für die neuen großen Aufgaben der Kunstbetätigung in der angebrochenen schweren, ernsten Zeit klären mußte, jetzt wieder frischer und umfassender geworden. In großer öffentlicher und neuartig privater, intimer Form, in Konzerten und Hausmusikveranstaltungen ist schon viel künstlerisch Wertvolles mit schönem ideellem und auch materiellem Erfolg für die allseitig lebhaft wirkende Kriegshilfe geboten worden. Unsere konzertierenden Künstler haben ihre Kraft in zahlreichen Veranstaltungen in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt. Aber auch das jetzt immer stärker fordernde Verlangen nach großer, im Einklang mit der Größe der Zeit stehender Kunst fand schon vielfach Befriedigung. Die Hofkapelle gab unter der Leitung von Erich Band bisher zwei Konzerte. Das erste war ein künstlerisch stark wirkender Beethoven-Abend. Die „Eroica“ und das G-dur Konzert von Max Pauer gespielt — das war große Kunst, wie wir sie jetzt brauchen. Das zweite brachte einen Abstieg zu nur äußerlich an die Zeitstimmung angepaßter Musik in bunter Zusammenstellung von Männerchören (Lehrergesangverein), der Rienzi-Ouvertüre und einer in der Umgebung von schwachen Gelegenheitsarbeiten, wie Bernhard Sekles' „Weihnacht im Felde“ und Gernsheims „Kriegslied“ und Flöten- und Parademusik von Friedrich dem Großen, recht fremd erscheinenden Symphonie von Haydn. Der Verein für klassische Kirchenmusik stellte sich unter Erich Bands Leitung mit einer Aufführung von Händels „Messias“ wieder an die Spitze der kirchlichen Veranstaltungen die in reicher Fülle und unter lebhaftester Anteilnahme des Publikums unternommen wurden. Der neu gegründete Konzertverein führte sich mit zwei Solistenabenden — Frau Cahier (München) und Hermann Weil und Josef Pembaur — sehr erfolgreich ein. Max Pauer versammelte in einer Reihe von Klavierabenden die höchst Bedeutungsvolles der Klavierkunst brachten, eine große Menge tiefbefriedigter und beifallsfreudiger Zuhörer um sich.

Oscar Schröter

WIEN Die einzigen bedeutsamen symphonischen Neuheiten dieses Jahres sind bisher von den sonst so konservativen Philharmonikern gebracht worden. Als erste: Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit“; ein mit sicherster Hand hingeworfenes, von seiner leicht entzündlichen Begeisterung getragenes Stück, dessen Hauptthema den klassisch-tragischen Zug Beethovenscher Ouvertüren nicht ohne Glück sucht und in ein schwungvolles Gesangsthema mündet, beide dann im Kampfspiel mit der verzerrten Marseillaise und der russischen Volkshymne, siegreich überstrahlt von den schließlich vereinigt auftretenden Kaiserliedern Deutschlands und Österreichs. Ein in seiner lebendigen Frische und seiner famosen Technik unbedingt wirkungsvolles Werk, in dem mir nur das Hymnenspiel ehrlich gestanden ein wenig zu naheliegend erscheint; vielleicht nur deshalb, weil das subjektive Glühen, der durchschütternde Enthusiasmus durch diese breit vorgeschobenen Symbole zu sehr in den Hintergrund geraten; man wünschte von einem Künstler wie Weingartner eine persönlichere Äußerung als wie ein Miteinstimmen in die Gesänge der Tausende. Das schmucke, strahlende Stück hat hier (und ebenso, wie ich höre, bei deutschen Aufführungen) hellen Jubel entfesselt; es mußte sogar zum Teil wiederholt werden. — Über ein im Vorjahr schon aufgeführtes, von den Philharmonikern unter lautem Beifall der Hörer aufgenommenes Werk, über Franz Schmidts Zweite Symphonie in Es-dur, spreche ich an besonderer Stelle, weil es einen in seinen Gründen wichtigen Widerstreit der Meinungen erregt hat und durch die ihm zugewiesene Stellung weit über seinen eigentlichen Wert, der in wundervoller Klangsinnlichkeit und gesundem Musikantentum liegt, hinausgehoben worden ist. — Mit großem Interesse, auch mit Widerspruch und schließlich mit ergriffenem Anteil ist E. N. v. Rezniceks „Sieger“ (in einer unbeschreiblich großartigen Aufführung, die eine Dirigentengroßtat Weingartners bedeutet) aufgenommen worden. Die meisterliche Bravour, die den ersten Satz und all seine dissoluten, schneidend widerspruchsvollen, bizarr hohlspiegelnden Elemente in die symphonische Form preßt, vermag über das Bedenkliche solcher deskriptiven Musik nicht hinwegzutäuschen; hier gilt immer noch Wagners Wort, daß die Musik an sich gar nicht fähig ist, das Unedle zu schildern: alle Mittel des Parodistischen, der barocken Klänge und der Verzerrung, so geistreich und frappant sie verwendet werden, führen doch eigentlich nur das Wesen der Musik ad absurdum, weil sie nur durch außermusikalische Assoziationen, durch begriffliche Vorstellungen oder durch programmatische Schlagworte richtig verstanden werden können. Bei alledem aber hat auch dieser Satz eine Kraft des Abstoßenden, einen Grimm und Hohn im Hinstellen eines gleißend abscheulichen Typus, daß man sich dieser Vehemenz nicht leicht entziehen kann. Ganz aber verfällt man ihr im zweiten Satz, dem „Tanz um das goldene Kalb“, dem Scherzo des Werks, aber ein Scherzo wie Leichengift, ein Pandämonium, ein in wirbelnder Raserei taumelnder, ächzender, kreischender, in höllischem Lachen gellender Satansreigen, in dem Reines und Sehnsüchtiges

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

— das zum Tanz verzerrte Dies irae, die zärtlich schwärmende Liebesmelodie des Trios sind solche Symbole — mitgeschleift und in den wahnwitzigen Tumult gerissen werden, bis unter dem Klirren, Flimmern und Fluten des Goldregens alles zu verbuhlter, gieriger Schamlosigkeit aufgepeitscht wird und dem Abgrund entgegenjagt... Ein Stück von unglaublicher Geschlossenheit des Aufbaues in seiner Riesenrondoform, voll infernalischen Witzes, vor allem aber beklemmend und von erschreckender Großartigkeit der Pinselführung; ein Exzeß, gewiß, etwas, das nicht überboten oder nachgeahmt werden kann und soll, gewiß, — bei alledem aber hier kein wirkliches Überschreiten der Ausdrucksmöglichkeiten der Musik, eine bewundernswerte Bändigung des Architektonischen und eine grell-unheimliche Phantasie, die diesem in Zorn und Spott wahrhaft empfundenen, aus tiefem Ekel und überlegener Verachtung herausgeschleuderten entsetzensvollen und dabei doch immer wieder von diabolischer Anmut und verruchter Lieblichkeit überschimmerten Teufelstanz etwas Endgültiges und lange noch Nachklingendes gibt. Ergreifend dann der Ausklang des Werkes; weniger in den geistvollen, aber doch nur äußerlich berührenden Tonschilderungen des fieberischen Grauens, als durch das sanft und trostvoll aufrauschende Wiegenlied, mit dem der Tod diesen armen Sieger in den ewigen Schlaf singt: „Geh an der Welt vorüber, es ist nichts . . .“ Mit einem „es ist nichts“ an diesem Werk vorüberzugehen, wäre eine allzu bequeme Kritik; und eine ungerechtfertigte dazu; man mag es unerfreulich nennen, mag prinzipielle Einwände erheben (so wenig sie einem so souverän gemeisterten, mit allen Hexenkünsten gelassen spielenden Tonstück gegenüber wirksam werden), mag die Begriffe „Musik“ und „Satire“ unvereinbar und also schon den Titel „symphonisch-satirisches Zeitbild“ unangemessen finden — das Packende, Dreiste dieser blendenden Gestaltungskraft, den verwegenen Hohn dieser musikalischen Porträtkunst und ihren schmerzvollen Unterton wird man nicht verkennen dürfen. Dieses Werk hat nur einer schaffen können, der viel gelernt und viel gelitten hat. (Und der mit dem kleinen Finger vermag, was all die „Braven“ in ihren gesitteten Sonatensätzen und Fugen zu frommem Beispiel hinstellen.) Man wird kaum wünschen, daß lauter solche Musik oder auch nur, daß viel solche Musik gemacht wird. Aber man kann sich freuen, daß ein solcher Outsider da ist, ein Werk voll Dämonie und Philisterschreck; und eines, in dem es einmal nicht nach Jägerwäsche, sondern nach Pech und Schwefel riecht.

Richard Specht

# ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Technische Gründe machten es unmöglich, das zu dem in den Heften 7 und 8 des laufenden Jahrganges erschienenen Artikel von Eugen Kretzer gehörige Bild der Dichterin der „Euryanthe“ und der „Rosamunde“ gleichzeitig mit dem Text des Aufsatzes und der Notenbeilage zu veröffentlichen. Vogel von Vogelstein (Dresden) hat das prächtige Porträt Helminas von Chézy in den Jahren 1820—1822 gemalt. Durch die Güte der kürzlich verstorbenen Enkelin Helminas, der Frau Geheimrat von Essenwein, geb. von Chézy (Nürnberg), sind wir in der Lage, unseren Lesern zum erstenmal ein Bild der Enkelin der Karschin vorzuführen. „Soviel ich weiß,“ schreibt uns Prof. Kretzer, „ist dies das erste Bild der Dichterin, das veröffentlicht wird. Doch wäre ich, falls ich irre, für Benachrichtigung dankbar, — überhaupt für jede Nachricht über ‚Rosamunde‘ und die Dichterin Helmina.“

Dem Gedenkartikel Edgar Istels im vorigen Heft fügen wir ein Porträt des am 26. Dezember 1914 verstorbenen Prof. Bernhard Stavenhagen hinzu.

Am 2. Januar 1915 starb hochbetagt Karl Goldmark. Eine feinsinnige Studie über das Schaffen des Verewigten enthält das 5. Sonderheft „Moderne Tonsetzer“ (VII. 15) der „Musik“. Dieses Heft, das dem Schöpfer der „Königin von Saba“ zur Hälfte gewidmet ist, enthält auch einige Porträts des Meisters.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Atelier Veritas, München, phot.

**BERNHARD STAVENHAGEN**
**† 26. Dezember 1914**



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CARL GOLDMARK
† 2. Januar 1915



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 10 · ZWEITES FEBRUAR-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Was ist der Charakter des Kriegers? Opfern muß er sich können; bei ihm kann die wahre Gesinnung, die rechte Ehrliebe gar nicht ausgehen, die Erhebung zu etwas, das über das Leben hinausliegt.

Fichte

## INHALT DES 2. FEBRUAR-HEFTES


FRANZ DUBITZKY: Die Schlacht in der Musik

GEORG RICHARD KRUSE: Hinan! Vorwärts! Hinan! Zur Erinnerung an Blüchers Besuch der Berliner Singakademie

MAX AREND: Unbekannte Werke Glucks

GEORG CRUSEN: Der letzte Konzertbericht aus Tsingtau

REVUE DER REVUEEN: Karl Goldmark † I.

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wolfgang Golther, Wilhelm Altmann, Carl Robert Blum, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Dresden, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hannover, Köln, Leipzig, München

KUNSTBEILAGEN: G. B. Pergolesi; Johann Joseph Fux; Heinrich Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

NACHRICHTEN: Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Eingesandt, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN


### Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK


Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE „SCHLACHT“ IN DER MUSIK

VON FRANZ DUBITZKY IN BERLIN

Der Tod ist los — schon wogt sich der Kampf,
Eisern im wolkigten Pulverdampf
Eisern fallen die Würfel.
— — — — — — — — — — — —
Entschieden ist die scharfe Schlacht,
Der Tag blickt siegend durch die Nacht!
Schiller („Die Schlacht“)

Es naht der Feind mit wilder Wut,
Wähnt uns noch nicht gerüstet.
Ha! wie es ihm nach unserm Blut,
Nach unsrer Freiheit lüstet,
Wie fletschet er den Schlangenzahn,
— — — — — — — — — —
Gott, deine starke Faust
Stürzt das Gebäude der Lüge!

Die Verse entstammen nicht einem der zahllosen, jetziger ernster Zeit entsprossenen Kampflieder, man findet sie in Carl Maria von Webers „Kampf und Sieg“ betitelter „Kantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance und Waterloo“; für die Dichtung zeichnete Wohlbrück, die beiden letzten oben gebrachten Verszeilen entnahm er Theodor Körners „Gebet vor der Schlacht“. Die Partitur und Stimmen der Kantate wurden, wie das Titelblatt der Partitur verrät, „zuerst gedruckt zur Feier der nochmaligen und gänzlichen Vernichtung des Feindes im August, September und Oktober 1870 bei Weißenburg, Wörth, Metz, Sedan und Paris“ — . . . Vor einer „nochmaligen und gänzlichen Vernichtung des Feindes“ stehen wir nun wiederum.

Blutig schwand der Winter, kam der Sommer wieder;
Als die Blätter fielen, lag das Volk danieder!

so heißt es in dem von Chopin vertonten „Grabgesang Polens“ und: „ . . . als die Blätter fielen, lag der Feind danieder!“, so lautet für das Jahr 1915 unsere Prophezeiung vom „Grabgesange Rußlands“ und seiner edlen Genossen, vor denen uns der bekannte altniederländische Sang „Bergen op Zoom“ warnen mag:

Acht,
Wie mit Macht
Tag und Nacht
Sich dort quält,
Der ohne Scheu
Unsre Freiheit will zertreten!



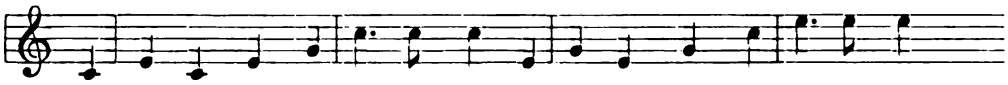
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

. . . Eben, als ich weiterschreiben will, dringt die Kunde von Tsingtaus heldenmütigem Fall an mein Ohr; ich gedenke traurig der Schlußworte aus dem Chorwerk (Baritonsolo, Männerchor und Orchester „Die Wacht vor Samoa“ von Clarus, op. 18 (Dichtung von A lbert Nieß
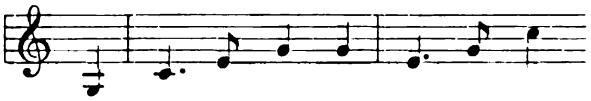
Nun lebt wohl, ihr fernen Lieben,
Grüßt den heimatlichen Strand!
Sterbend bin ich treu geblieben
Auf der Wacht dem Vaterland!

— doch: „Des Königs Zuversicht“ (wie ein Lied Loewes, op. 118, betitelt ist) und des Volkes Zuversicht wankt nicht, „majestätisch und ruhig“, wie es der Komponist des eben erwähnten Gesanges vorschreibt, blickt Deutschland auf das Wirken und Wühlen der „Triple-Entente“ und ihre lauernden Helfer, mit einem festen „Drei-Klang“ und in deutscher C-dur-Tonart stimmt es an:
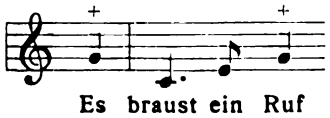
Loewe „Des Königs Zuversicht“
Majestätisch und ruhig
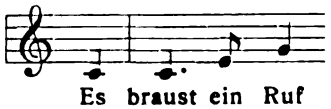



Das „deutsche“, (von Vorzeichen) „freie“ C-dur ist auch die gewöhnlich in Aktion tretende (in Liederbüchern verlangte) Tonart der anfangs ebenfalls aus den Dreiklangtönen gebildeten „Wacht am Rhein“




Daß man das tiefe G heutigestags in der Regel (besonders beim einstimmigen Sange) durch das eine Oktave höher und günstiger gelegene ersetzt, schadet unzweifelhaft der Schwungkraft des Aufstieges; vielleicht wäre es vorzuziehen, mit $c^1$ zu beginnen, hierdurch würde der erste Höhepunkt ($g^1$) nicht abgeschwächt, wie es durch die Vorausnahme auf der ersten Silbe ansonsten geschieht; also statt
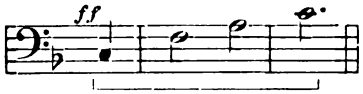



besser vielleicht:




1854 wurde „Die Wacht am Rhein“ komponiert; ihren markigen ersten Takt vernehmen wir in mancher Komposition, z. B.
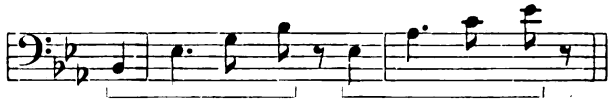
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beethoven, Siegssymphonie
aus „Egmont" (1810)
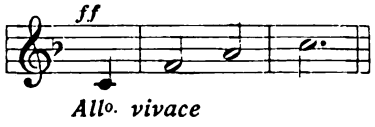



3mal hintereinander

Weber, „Preziosa" (1821)
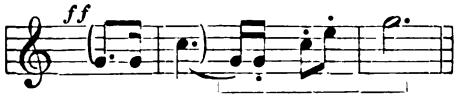



Chor: O Mor-gen-luft, o Wal-des-duft
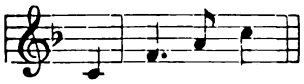
Mendelssohn, Kriegsmarsch
aus „Athalia" (1845)




Wagner, „Rheingold"-Fanfare (1854)
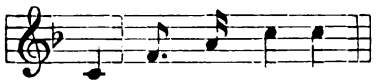



Neefe
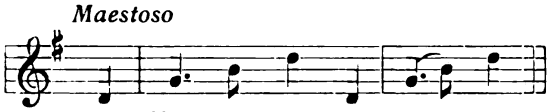


Was frag ich viel (nach Geld und Gut)

Greef (nach einer Volksweise)



Bei ei-nem Wir-te, wundermild
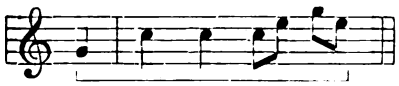
Wilhelm II., „Sang an Ägir" (1894)




in Mor-gen-son-nen-glu-ten
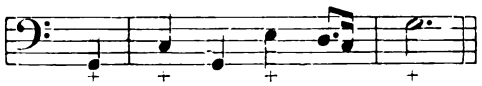
Das gleiche Motiv in verkappter, verzierter Gestalt:

Volksweise



Jung Sieg-fried war ein stolzer Knab

Beeth. (Schlußsatz der c-moll Symphonie)



Ich sprach von dem deutschen, „freien" C-dur; die „Freiheit", den Sieg, künden die Tondichter gern in dieser Tonart, während der vorhergehende Kampf, die Schlacht, im gegensätzlichen c-moll stattfindet, aber auch Es-dur ist als Siegestonart beliebt. Ich erinnere in diesem Sinne an Richard Strauß' „Heldenleben" („Des Helden Walstatt", Kampf: c-moll, Sieg: Es-dur), Liszts „Hunnenschlacht" (c-moll—Es-dur), Hermann Boenickes (op. 22) „In der Schlacht", für Baritonsolo, Männerchor und Orchester (c-moll—C-dur), Josef Suchers 1868 komponiertes Chorwerk „Die Seeschlacht bei Lepanto" (Gedicht von Hermann Lingg, Tonarten: c moll—C-dur), J. Zechs Kantate „Krieg und Frieden" (No. 1 „Aufruf zur Schlacht": c-moll, Schlußnummer: Nationalhymne in C-dur), Winters Schlachtsymphonie (c-moll—C-dur), Louis Jadin's († 1853) „La grande bataille d'Austerlitz surnommée la bataille des trois empereurs" (c-moll—C-dur) usw. — Auch Beethovens c-moll Symphonie mit dem Siegesschlußsatz in C-dur und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Webers „Gebet während der Schlacht" in c-moll mögen Erwähnung finden (das letztgenannte Gedicht Körners vertonten F. Möhring für Männerchor und Orchester, sowie Friedrich Heinrich Himmel u. a. für Männerchor; Körners „Gebet vor der Schlacht" wurde für Männerchor von Weber, für Männerchor und Klavier von A. Billeter komponiert).

Als Taktart der Schlacht wird zumeist der Viervierteltakt angewandt. Der gerade Takt ziemt dem geraden, aufrechten, starken und herrschenden Charakter. Daß er der Takt des Herrschers ist, ergibt sich aus der Gedankenfolge: Takt des Marsches, des in den Kampf ziehenden Kriegers, des Siegers, des Helden, des Herrschers. Den geraden Takt, den Viervierteltakt, kann man somit den starken Takt heißen; der „Widersacher"-Satz in Strauß' „Heldenleben" ist im weniger kräftigen, im ungeraden (ungerade hier = unehrlich, mißgünstig usw.) Dreivierteltakt notiert. Daß die Schlacht des Starken und des — „starken Taktes" bedarf, Widerspruch wird sich darob nicht erheben. Jedoch: der Held in Strauß' Tondichtung (1. Satz) ist zwar im starken Viervierteltakt gekennzeichnet, aber die „starke" Schlacht im selben Werke steht im eben „geschmähten" — Dreivierteltakt (!) . . . hm: Ausnahmen gibt es immer, auch der erste Satz in Beethovens „Eroica" offenbart sich durch seine drei Viertel als „Widersacher" im Punkte „Charakter des Taktes". Als Gegenbeispiele führe ich den Viervierteltakt (oder $^2/_2$, $^2/_4$) in folgenden Schlachtenbildern an: „Taillefer" von Richard Strauß, Gladiatorenkampf im „Rienzi", Kampf im dritten Akt des „Tristan", Schlachtsymphonie von Beethoven, „Kampf und Sieg" von Weber, Schlacht im letzten Finale der „Stummen von Portici", „Die Hunnenschlacht" von Liszt, Schlacht in Gustav Haugs Männerchorwerk „Divico", Kampf in Smetana's„ Vysehrad" und desselben „Sarka" (No. 1 bzw. No. 3 des Symphoniezyklus „Mein Vaterland"), Schlachtmusik zu Shakespeare's „Richard III." von Robert Volkmann, Konzertouvertüre „Heldenleben" von dem Dänen C. F. E. Horneman, Ouvertüre „Abschied, Kampf und Sieg" (op. 42) von Henry Largo und die bereits erwähnten Kompositionen von Sucher und Jadin.

Über das Tempo der Schlachtkompositionen ist nicht zu streiten, natürlich herrscht in der „Schlacht" das lebhafte Zeitmaß, das Allegro, und der Siegesjubel verwirft selbstverständlich ebenfalls das Moderato.

Die Instrumentierung? Sakadas schilderte gegen 585 v. Chr. den Kampf Apollos mit dem Drachen Python vermittelst einer Soloflöte. („. . . wer weiß, ob uns nicht heute der [leider nicht erhaltene] Kampf Apollos mit dem Drachen als eine monotone Psalmodie oder lustige Tanzweise erscheinen würde?" sagt gewiß mit Berechtigung Hugo Riemann in seinen „Präludien und Studien" Bd. I, 61). Den gleichen Stoff behandelte etwa 400 v. Chr. der Rotkopf von Milet, Timotheus, auf seiner elfsaitigen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kithara. Clément Jannequin malte in der Mitte des 16. Jahrhunderts durch vier Singstimmen „La bataille" (die Schlacht bei Marignano Anno 1515 ist es hier), ferner: „Die Einnahme von Boulogne" und den „Krieg"; ebenso verfuhr und ließ singen sein Zeitgenosse Matthias Hermann in seiner „Battaglia Taliana" („Die Schlacht vor Pavia"). Dem Letztgenannten eiferte mit Lust Thomas Mancinus (geb. 1560) nach, er schuf „Die Schlacht für Siverßhausen (1553) . . . nach Art der Schlacht für Pavia mit vier Stimmen Musicè componiret". In einem Zürcher Lautenbuche aus der Mitte des 16. Säkulums bemerken wir Tanzlieder „mitsampt dem Vogelgesang und einer Feldschlacht"; eine Pavane in einer Tanzsammlung Tielmann Susato's vom Jahre 1551 trägt die Überschrift „La bataille". Und dann kamen die zahlreichen Klavierschlachten! Daniel Steibelt (1765—1823), den das blinde oder richtiger taube Publikum seinerzeit über die Maßen und in unwürdiger Weise feierte, dieser einstige „Rival" Meister Beethovens, war unter den Schlachtenmalern für Klavier der Erfolgreichste, reich Bejubelte. Mit dem Klavier verband er in diesem und jenem Werk (ad lib.) die Violine, das Cello und die — große Trommel. Von Steibelts „Taten" (Missetaten) seien erwähnt: „Grande Bataille de Gemappe et l'Hymne des Marseillois", sowie „Combat naval". Von den Mit- und Nacheiferern dieses „Helden" nenne ich: Vincenz Maschek (gest. 1831) mit „Siège de Belgrade" für Pianoforte (er schrieb auch eine Kantate „Die Schlacht bei Leipzig", über welche ein Wiener Bericht vom Dezember 1813 unhöflich meldete: „sie fand keinen Beifall und verdiente auch keinen"); ferner: Jan Willem Wilms († 1847) mit seinem historischen Tongemälde für das Pianoforte „Die Schlacht von Waterloo oder la Belle Alliance am 18. Juni 1815", Anton Diabelli († 1858) mit dem Opus für Pianoforte „Der Sieg bei Brienne oder Napoleons letzte Feldschlacht am 1. Februar 1814" (Diabelli lieferte bekanntlich das Walzerthema zu Beethovens Variationen op. 120 und war der Verleger Schuberts), F. Metzger mit der „Bataille de Fleurus", pièce militaire pour le clavecin avec un violon ad lib. (dem Klavier gesellte auch B. Viguerie die Geige in seiner „Bataille de Maringo" bei). Weitere Klavierstücke: „La bataille d'Jéna" von F. A. Le Mière, „La bataille de Grochow et Praga" von L. Glinski, „Die Schlacht bei Kulm oder Europas erster Sieg im heiligen Kampfe" von Philipp Jakob Riotte († 1853), „Bataille de Martinesti" von Franz Christoph Neubauer († 1795 zu Bückeburg); „Sonata militare per clavicembalo composta dal Sig. Kauer, représentant la conquête d'Oczakow 1788" (Ferd. Kauer, der Komponist des ruhmreichen „Donauweibchens", starb gänzlich verarmt 1831); „Bataille de St-Chaumont et Entrée dans Paris" von Pacini, „Schlacht bei Königgrätz" op. 353 (!) von Theodor Oesten (1813—70), „Der Sieg bei Thermopylä" von Ferdinand Fiebig. Friedrich August Kanne († 1833), für den sich Beethoven als Opernlibrettisten eine Zeitlang interessierte, dichtete

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und komponierte ein Melodram (Pianoforte) „Die Schlacht von Belle-Alliance oder Hermanns Herabkunft aus Walhalla“ (op. 108). Die Schlacht von Belle-Alliance setzte viele unbekannte, vergessene Notenfedern in Bewegung; den gleichen musikalischen Reichtum erfuhr die Schlacht bei Leipzig.

Mit einer namenlosen Schlacht stellte sich Tobias Haslinger, mit dem Beethoven freundschaftlich verknüpft gewesen, ein; den Ortsmangel ersetzte er aber völlig durch den stolzen Titel: „Ideal einer Schlacht“, ein musikalisch-charakteristischer Versuch für das Pianoforte, 10. Werk. Die Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1813 war betrüblicherweise recht unzufrieden mit diesem „Ideal“, sie ließ sich vernehmen:

„... Was man nun hier findet, ist nicht besser, wie man es seit der längst verschollenen ‚Bataille bei Prag‘, die uns als Knaben auf unseren damaligen Hackebretten so großen Spaß gemacht, hundertmal gefunden hat; doch in den Überschriften zeigt sich hier, was noch kein musikalischer Schlachtenmaler anzubringen gewagt hat — nicht nur, wie ‚der Feldherr den Entwurf der Schlacht entwickelt‘, und wie sich dabei ‚seine Ideen durchkreuzen‘, sondern sogar der ‚Abend vor der Schlacht‘ (wo also nichts geschiehet), der ‚Befehl des Feldherrn zur Wegnahme mehrerer Schanzen‘, ja, ‚wie der Feind einen großen Fehler begeht, dieser benützt wird, die Kavallerie sich mit Ruhm bedeckt‘ u. dergl. mehr. Gibt's doch nichts Wunderlicheres als die wunderlichen Leute, sagt Sancho Pansa.“

Der Delinquent Tobias setzte auch „Die Schlacht bei Paris“ in Noten. Mit dem Programmdichter Haslinger konnte Steibelt zweifellos konkurrieren; in seiner großen Phantasie für das Pianoforte „Die Zerstörung von Moskau“ schilderte er z. B. Napoleons Einzug, den Tumult, den Brand, das Geschrei der Verzweifelten, die Sprengung des Kremls, das Getrappel der Kosakenpferde, Napoleons Flucht usw. — noch fesselnder ist aber die Erläuterung, die er seinem „Combat naval“ für Pianoforte (Violine, Cello und grand Tambour ad lib.) mitgibt; man höre:

Nächtliche Meerstille, die Meereswogen, Bericht über die Entdeckung des Feindes, Ankündigung der im Anzug begriffenen feindlichen Flotte (bis hier Es-dur, jetzt C-dur): Generalmarsch, Aufmunterungsgesang der Matrosen, die Flotte im Anzuge, Meeresbewegung, Entzücken der Truppen beim Erblicken des Feindes, (jetzt G-dur): Vorrücken gegen den Feind, Kanonen, Beginnen der Schlacht, Zusammenkrachen der Masten, Wehklagen der Verwundeten, Veränderung der Stellung (natürlich andere Tonart, zuerst D-dur), neuer Angriff, Zusammenkrachen der Masten, Wehklagen der Verwundeten, Kanonen, Siegesgeschrei (C-dur Akkord arpeggiert), Gesang der Seeleute nach dem Siege, die segelnde Flotte nach dem Siege, Jubeln der Bootsknechte, Rückkunft in den Hafen, Freudengeschrei des Volkes, Hymne „Heil dir im Siegerkranz“.

Mehr Abwechselung kann man wohl nicht verlangen. („Hält uns ein Komponist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag' ich: vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein“ — so äußerte sich einmal Robert Schumann; zu Steibelts „Combat naval“ würde der Meister kein vergnügliches Gesicht gemacht haben.) Eine ebenfalls „Combat naval“ be-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

titelte Komposition, eine Sonate caractéristique für Klavier (mit Begleitung von Violine, Cello und großer Trommel ad lib.) schenkte der Böhme Johann Ladislaus Dussek († 1812) der staunenden Welt. Erstaunlich ist's gewiß, was all die Schlachtenmaler dem Klavier abzwangen oder abzwingen wollten, noch seltsamer mag es aber wohl scheinen, daß, wie bereits bemerkt, zu ähnlichen dramatischen Schilderungen in früheren Jahrhunderten die menschliche Stimme diente, die instrumentale Mitwirkung ausgeschlossen wurde. So lautet z. B. in Jannequin's schon erwähnter Komposition für gemischten Chor „La bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan“ das Programm: Man hört das Anrücken der Truppen mit Trommeln und einem lustigen Marsche der Querpfeifer, den Kanonendonner, das Prasseln des Kleingewehrfeuers, Trompetensignale, Kommandorufe und zuletzt das Geschrei der geschlagenen Schweizer, die Franzosen rufen: „Victoire!“ Und all dieses wurde einzig durch Sopran, Alt, Tenor und Baß exekutiert. (Diese ziemlich umfangreiche „Schlacht“ fand übrigens bei den musikliebenden Völkern ein solches Wohlgefallen, daß sie nicht allein — Anno 1536 geschah's — für die Laute arrangiert wurde, sondern auch in jenem fernen Säkulum mit entsprechendem Text als — Messe gesungen wurde!)

Welch ein Weltenweg von diesen Schlachten für vier Stimmen, für Klavier oder Laute, bis zur Schlacht in Strauß' „Heldenleben“! Welche Steigerung der äußeren Mittel im Laufe der Jahrhunderte! Strauß beansprucht 1 kl. Fl., 3 gr. Fl., 3 Ob., 1 engl. Hr. („englisches Horn“! vielleicht sagen wir fürderhin etwas deutscher: „Altoboe“), 3 Kl., 1 Bkl., 3 Fg., 1 Kfg., 8 Hr., 5 Trp., 3 Ps., 1 Tenortuba, 1 Baßtuba, 32 Violinen, 12 Br., 12 Vc., 8 Kb., 2 Harfen, Pauken, gr. Trommel, Becken, kl. Rührtrommel, gr. Rührtrommel. Carl Maria von Weber war in der Schlacht seiner „Kampf- und Sieg“-Kantate zufrieden mit 2 kleinen Flöten (die gr. Fl. schwiegen), mit je 2 kl. Ob., Kl. und Fg., mit 4 Hr., 2 Trp., 3 Ps., Pk., kl. und gr. Trommel, Triangel (dieses Instrument fehlt, was vielleicht manchem auffällig erscheint, bei R. Strauß) und Streichinstrumenten. Anspruchsvoller zeigte sich Meister Beethoven in seinem von den Zeitgenossen hochgelobten, vom Autor aber selbst als „Dummheit“ bezeichneten op. 91, „Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“. Auf zwei Seiten der Partitur gab der Tonheros im Dezember 1815 ausführliche „Bemerkungen für die Aufführung“; da heißt es z. B.:

„1. Es müssen zwei Chöre Blasinstrumente dabei sein. Der erste Marsch ‚Rule Britannia‘ wird von der ersten Harmonie geblasen; der zweite, ‚Marlborough‘, von der zweiten Harmonie. Bei den nachfolgenden Stücken blasen beide Harmonieen zusammen. Das übrige Orchester muß natürlicherweise verhältnismäßig so stark als möglich besetzt werden; je größer der Saal, desto stärker die Besetzung.[1]) 2. ... Die
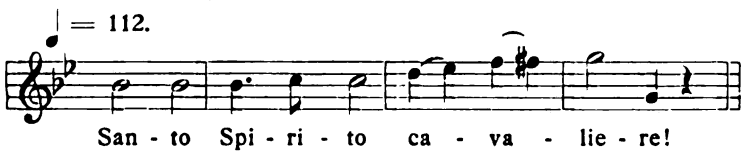
[1]) Peter von Winter beanspruchte für seine am Silvesterabend 1813 in München aufgeführte „Schlachtsymphonie mit Gesängen“ gar fünf verschieden verteilte Orchester

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwei großen Trommeln, wodurch die Kanonenschüsse bewirkt werden, müssen entfernt von den eigentlichen Orchestern, jede auf entgegengesetzter Seite, wovon eine die englische, die andere die französische Armee vorstellt, wie es der Saal erlaubt, stehen, ohne daß sie von dem Zuhörer gesehen werden ... Die Kanonenmaschinen ... müssen von sehr guten Musikern gespielt werden (hier in Wien wurden selbe von denen ersten Kapellmeistern gespielt). 3. Die Maschinen, Ratschen genannt, welche das kleine Gewehrfeuer vorstellen und gewöhnlich bei dem Theater zum Krachen des Donners, auch selbst zu Pelotonfeuer gebraucht werden, müssen ebenfalls auf entgegengesetzten Seiten wie die Kanonen und auch in deren Nähe gesetzt werden. 4. Die Trompeten in Es und C werden ebenfalls auf entgegengesetzten Seiten in der Nähe der Kanonade geblasen, die in Es auf der englischen Seite, die in C auf der französischen Seite, außerdem befinden sich noch vier Trompeter im Orchester, wovon die zwei Trompeten in Es und C stehend im Orchester geblasen werden müssen. 5. Auch müssen auf jeder Seite zwei gewöhnliche Militärtrommeln sein. 7. Es ist sehr notwendig ... die Wirkung des Ganzen immer im Auge zu behalten, damit die Instrumentalmusik nicht von den Ratschen und Trommeln usw. verdunkelt wird."

Die letzte Vorschrift wird noch heutigentags von den Dirigenten selbst bei „friedlichsten" Werken hin und wieder außer acht gelassen, manches streitlose Stück in pastoraler Tonart macht man mit Hilfe des „Kanonendonners" der großen Trommel und des „Feuers" anderer Schlaginstrumente zur — „Schlachtmusik" . . . Leider! Manch „Schlachtgesang" wurde und wird wohl auch in Zukunft darob von feinhörenden, empfindsamen Kritikern angestimmt . . . und oft in härteren Dissonanzen, als man sie in den zahlreichen „Schlachtgesängen" für Chor oder Solostimmen aus alter und neuer Zeit vernimmt. Einige derselben mögen hier registriert werden: „Schlachtgesang des Tyrtäos" für Männerchor mit Orchester (op. 53) von Max Bruch, „Schlachtgesang" (altdeutsches Kriegslied) in gleicher Besetzung (op. 20) von R. Heuberger, „Schlachtgesang" (Klopstock) von Robert Schumann, „Schlachtlied" für doppelten Männerchor mit Orchester (op. 56) von Carl Reinecke, „Schlachtlied" (Erinnerung an 1813) für Männerchor mit Harmoniemusik von Franz Abt (op. 223), „Altdeutsches Schlachtlied" (op. 42 No. 2) und „Schlachtgesang" (op. 45 No. 1) für Männerchor von Rich. Strauß, „Altdeutscher Schlachtgesang" für einstimmigen Männerchor mit Orchester (op. 12) von Julius Rietz — weiter: Wagner und — Bellini:
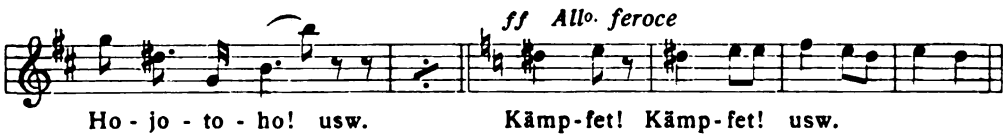
Schlachthymne aus „Rienzi"




(etwa 300 Musiker). Daß es in den Werken „verschwenderischer" Tonsetzer auch mit weniger Musikern geht, entschieden Beethovens Verleger Steiner & Co., indem sie eine Ausgabe der „Schlacht bei Vittoria" herstellen ließen, die nur zwei Violinen, zwei Violen und ein Violoncello forderte! Ob's sehr „schlachtmäßig" geklungen bei dieser sparsamen Besetzung, das bezweifle ich allerdings.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Walküre“ (Schlachtruf) Gallischer Schlachtgesang aus „Norma“




Volkslieder: „Die Prager Schlacht“ („Als die Preußen marschierten vor Prag“) von Friedrich Silcher, „Auf die Schlacht bei Torgau“ („Schwerin, der hat uns kommandiert“), Text von Karl von Holtei (Liederspiel „Leonore“), „Die Trompete von Gravelotte“ von Conradi, „Der Trompeter an der Katzbach“ von Ferdinand Möhring, „Werder als Musikant“ (Zeile 4: „Die Franzosen walzten hin und her, wie Werder hat gegeigt“), eine Soldatenweise von „Unbekannt“.

Von größeren Schlacht-Gesangswerken mögen ebenfalls kurz vermerkt werden: „Die Schlacht“ (Schiller), dramatisches Chorwerk für vier Solostimmen, 8—16 Solobässe, Männerchor und Orchester von Franz Curti (op. 45), „Armin“, für gemischten Chor oder Männerchor mit Orchester von F. Kriegeskotten (op. 8), „Hermann der Befreier“, für Solostimmen, Männerchor und Orchester von Karl Zuschneid, „Arminius“ [1]) (No. 13: „Die Schlacht“ für Alt mit Orchester), für Soli, gemischten Chor und Orchester von Max Bruch (op. 43), „Auf dem Schlachtfelde“, für Solostimme, Männerchor und Orchester von Franz Mair (op. 98), „Thermopylä“, für Tenor-, Baßsolo und Männerchor mit Orchester von Robert Schwalm (op. 90), „Die Schlacht von Sedan“ (Dichtung von Felix Dahn), Melodram mit Männerchören und Militärmusik von C. Steinhäuser, „Die Mette von Marienburg“, für Solostimme, Männerchor und Orchester von Oskar Wermann (op. 75), „Walkürensang“ („Die Feldschlacht tobt“), für Männerchor und Orchester von C. Zabel (op. 44), „Krieg und Frieden“, Kantate für Männerchor und Or-
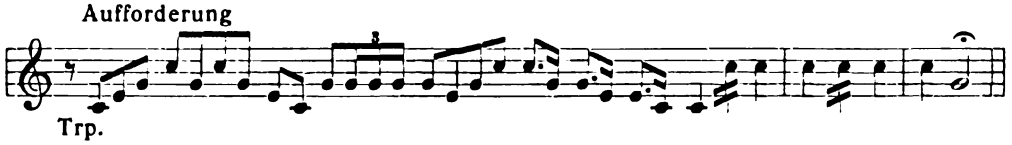
[1]) Ernst Challier gibt in seiner „Heldenmusik“ betitelten Statistik die Zahl der „Arminius“ behandelnden Chorgesänge auf 19 an (16 Männerchöre, 3 gemischte Chöre). An gleichem Orte wird berichtet, daß Derfflinger zu 1 Männerchor, Froben zu 1 einstimmigen Liede, Pappenheim zu 1 Männerchor, Radetzky zu 2 Männerchören und 6 Instrumentalstücken, Schwerin zu 7 Männerchören, 1 gemischten Chor und 5 einstimmigen Liedern, Zieten zu 4 Männerchören, 2 einstimmigen Liedern und 2 Instrumentalstücken, Blücher zu 20 Männerchören, 2 gemischten Chören, 13 einstimmigen Liedern und 4 Instrumentalstücken, Gneisenau zu 2 Instrumentalstücken, Körner zu 13 Gesangskompositionen und 1 Instrumentalstück, Lützow zu 4 Männerchören, 1 Lied, 1 Instrumentalstück, Bonaparte zu 32 einstimmigen Liedern, 2 Männerchören und 8 Instrumentalstücken, Schill zu 6 Gesangskompositionen und 1 Instrumentalstück, Kaiser Friedrich III. zu 26 Gesangskompositionen und 10 Instrumentalstücken, Moltke zu 14 Gesangskompositionen und 5 Instrumentalstücken, Roon zu 1 Instrumentalstück, Kaiser Wilhelm I. zu 38 Gesangskompositionen, Wrangel zu 1 Lied und 4 Stücken die Tonsetzer anregte. Challier bringt leider nur die Zahlen; die Titel der Werke und die Komponisten nennt er nicht.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chester von Julius Zech (op. 42),[1]) „Das Feuerkreuz", dramatische Kantate für Solostimmen, gemischten Chor mit Orchester von Max Bruch (in diesem op. 52 hören wir einen „Kriegsgesang" und als letztes Bild wird die „Schlacht" geboten), „Der Königssieg bei Königgrätz 1866", für Männerchor und Pianoforte von Friedrich Wilhelm Sering (Gedicht von Hesekiel).

Sehen wir uns nun mit Zuhilfenahme von Notenbeispielen den Bau einer Schlachtvertonung näher an, stellen wir das Schema, das Hauptgerüst fest, ohne uns in Kleinmalerei, wie wir sie oben bei Steibelt gewahrten, peinlich einzulassen. Wie Webers Werk es meldet, „Kampf und Sieg", in diese Hauptabschnitte teilt sich die Schlachtkomposition: von Moll geht es nach Dur. Piano setzt das Schlachtengemälde gewöhnlich ein, die Steigerung vollzieht sich bis zum *ff* oder *fff*, mit welchem Stärkegrade die Entscheidung sich kundgibt; das Kampfgetümmel erstirbt . . . ein Herabgehen bis zum Pianissimo (hier und da auch ein Herabgehen im Tempo, ein kurzes Adagio) und dann ein Erwachen, Erstarken, Freiheitsbewußtsein, Siegesbewußtsein, Siegesjubel im *ff* in gesteigertem Tempo (Presto). „Kampf und Sieg" — das ist das rechte Thema für den Künstler, für den Tondichter . . . sein Thema (leider erlebt er den Schlußsatz, den Sieg, so oft erst post mortem!) „Ich habe einmal mein Leben daran gesetzt, für andere zu leben und ihnen meine Kunst zur freudigen Beute zu geben. Auf alles Lebensglück Verzicht leistend, bin ich also ein Schlachtopfer der Welt", bekannte der Komponist von „Kampf und Sieg", welches Opus übrigens gleich bei den Erstaufführungen (Prag und Berlin) die bängliche, ängstliche, vorsichtige, wartende Welt voll gewann.

„Wer da, wer?" Zuerst gilt es, in der Schlachtkomposition den Feind, die Parteien, festzustellen. Beethoven beginnt daher seine Schlachtsymphonie mit Trommeln, denen sich dann Trompeten anschließen, auf der englischen Seite, welche Nation dem Zuhörer gleich darauf durch die englische Nationalweise „Rule Britannia" (Marsch in $^2/_4$) versinnlicht wird. Nun wird die Gegenpartei vorgestellt, auf die nämliche Art: Trommeln und Trompeten auf der französischen Seite, anschließend Marlborough-Marsch (im tänzelnden, „französischen" Sechsachteltakt). Hierauf: Aufforderung von der französischen Seite und Gegenruf auf der englischen Seite:
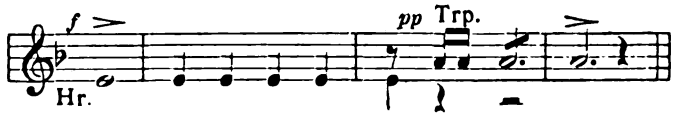



[1]) Das Wilhelm I. gewidmete Werk ermangelt der effektvollen Kapitelüberschriften sicherlich nicht; No. 1: Aufruf zur Schlacht, No. 2: Gebet vor der Schlacht, No. 3: Schlachtszene, No. 4: Siegesbotschaft, No. 5: Danklied nach der Schlacht, No. 6: Am Grabe der gefallenen Streiter, No. 7: Chor der heimziehenden Krieger, No. 8: Gruß an die Sieger, No. 9: Gebet um Erhaltung des Friedens, No. 10: Huldigung dem Landesvater.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
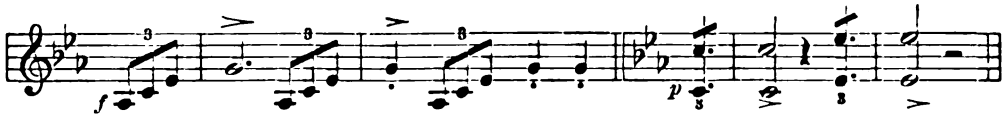
Der Gegenruf zeigt dieselbe Fanfare, jedoch in Es-dur, eine Terz höher. Mit dem Ruf und Gegenruf, auf diese Art stellen die Schlachtkomponisten zumeist kurz und bündig die einander Befehdenden (hie Horn, hie Trompete!) vor. Einige Beispiele:

Weber („Kampf und Sieg“)
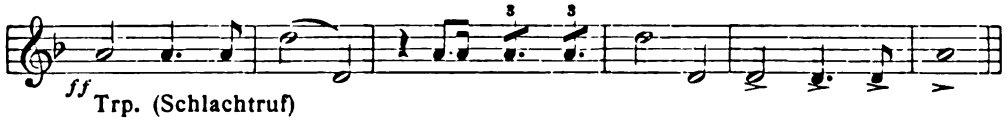



Liszt („Hunnenschlacht“)
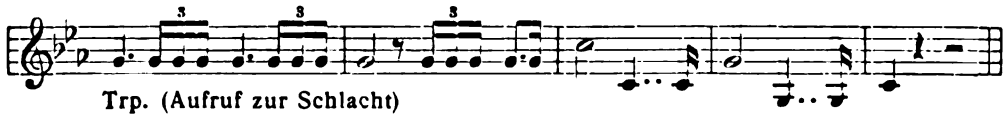
Ruf der Hunnen — Antwort der Römer
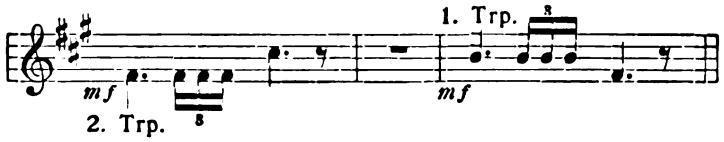



Edm. Kretschmer (Geisterschlacht)



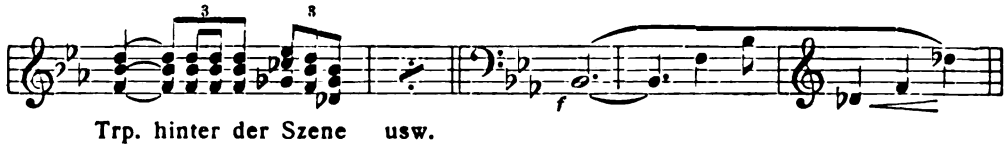

Zech (Krieg und Frieden)




R. Volkmann, Ouv. „Richard III.“ (Schlacht)

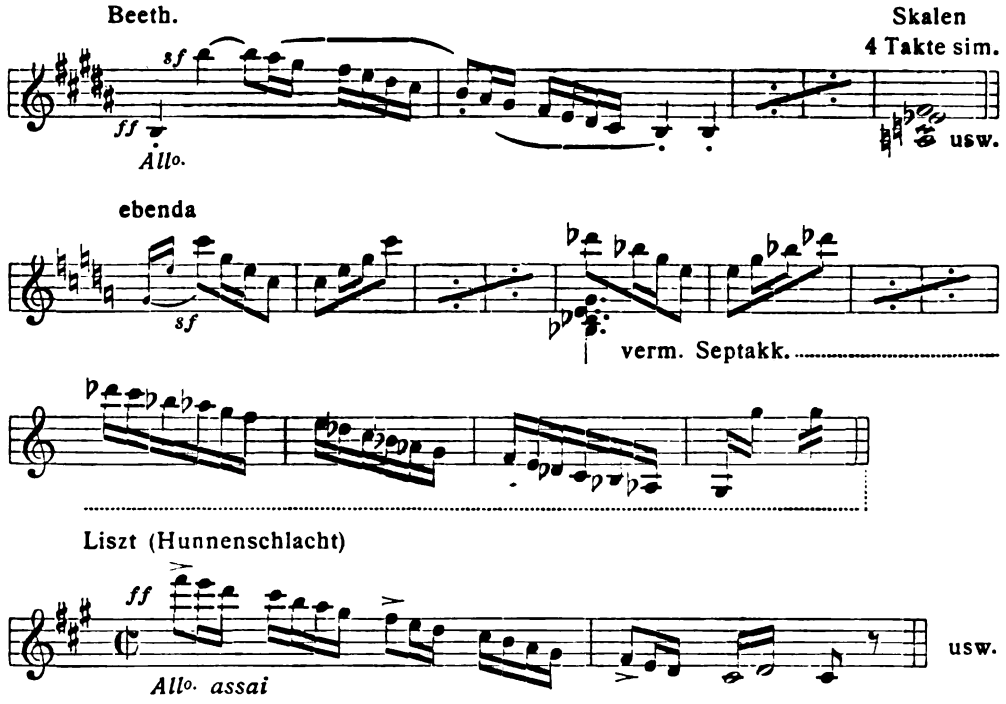



Strauß („Heldenleben“) — Antwort des Helden auf den Schlachtruf
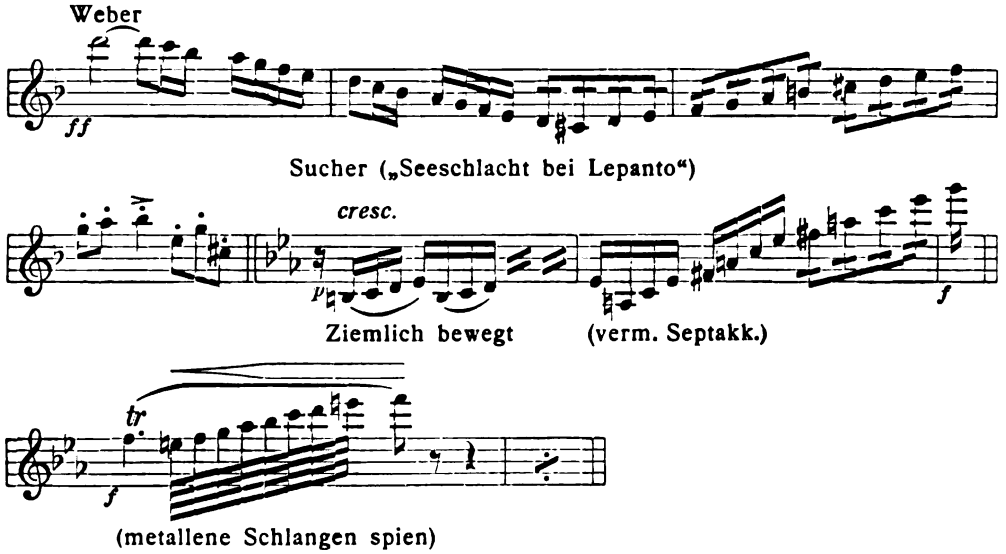



„Schon wogt sich der Kampf“ — die Schlacht hat begonnen, auf und ab saust es in Skalen, auf blitzt es in gebrochenen Akkorden, unter denen der Schrecken und Verderben malende, unheimliche verminderte Septimenakkord eine gewichtige Rolle spielt:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
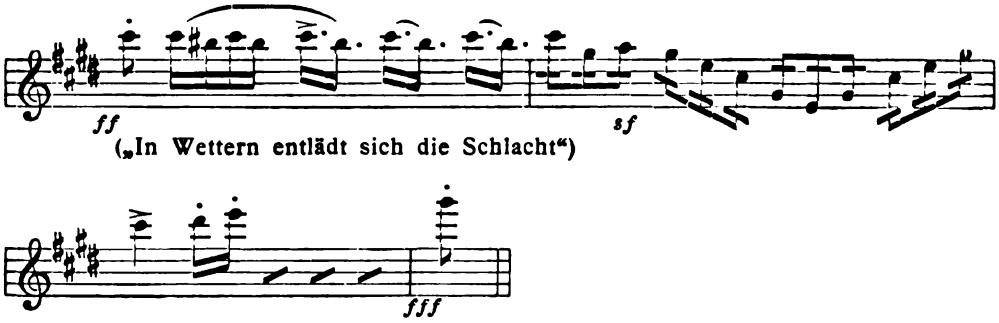



„Die Hunnenschlacht", das mag im Anschluß an das letzte Notenzitat vermeldet werden, wurde auch von Heinr. Zöllner musikalisch behandelt, und zwar als Männerchorwerk (mit Sopran- und Baritonsolo und Orchesterbegleitung), op. 12. „Die Geisterschlacht" ist das op. 4 Edm. Kretschmers (für Männerchor und Orchester) betitelt, schließlich weise ich noch hin auf Ferd. Hummels op. 57, „Das Geisterheer" (Männerchor mit Orchester). Doch — fahren wir fort in der Notierung von Kampfnoten:
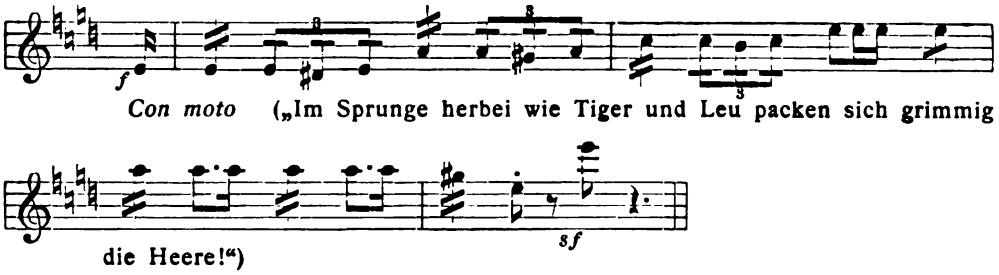



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bruch (Das Feuerkreuz)
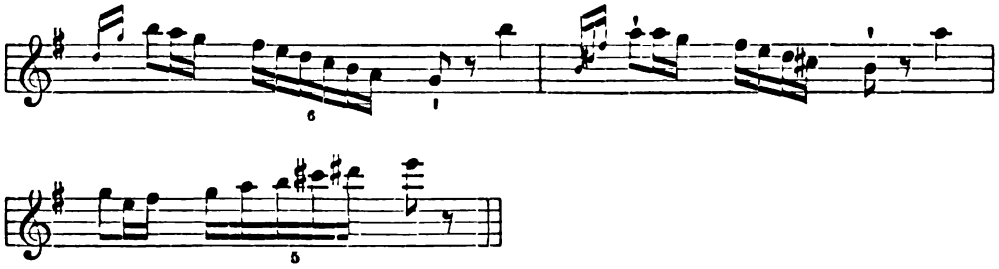



(„In Wettern entlädt sich die Schlacht“)

Kriegeskotten („Armin“)
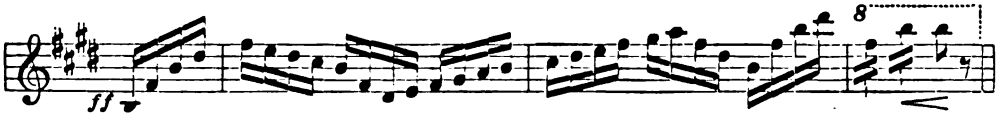



*Con moto* („Im Sprunge herbei wie Tiger und Leu packen sich grimmig die Heere!“)

Steibelt (Combat naval)



Strauß (Heldenleben)
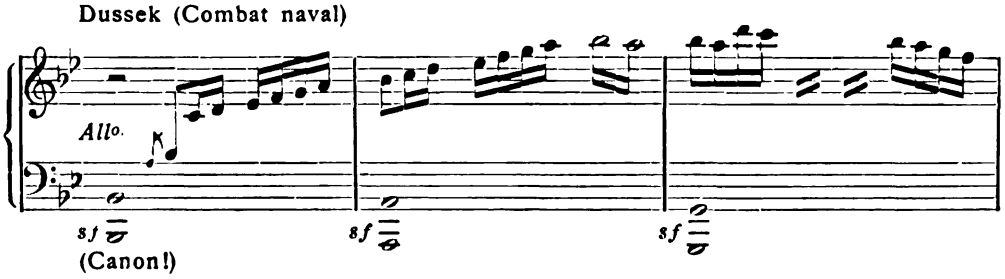



Sehr lebhaft
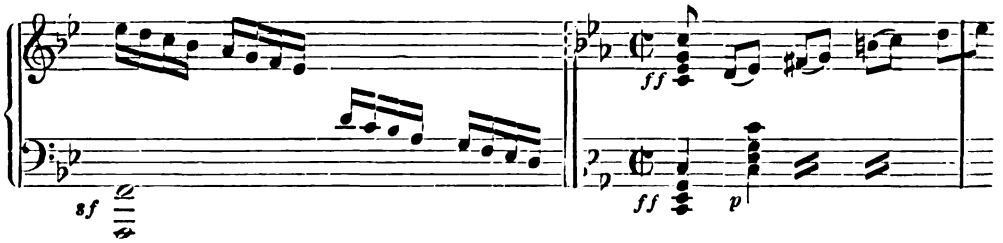
Besondere geistige Mühe verwandten die Komponisten von Schlachtbildern für Klavier auf die möglichst packende, „naturgetreue“ Wiedergabe der Kanonenschüsse; manch harten Hieb mußte da das arme Tasteninstrument, besonders in seinem tiefen Register, erdulden:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

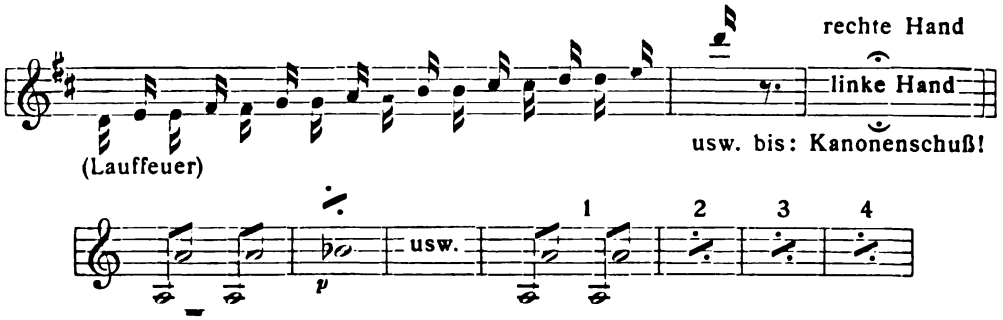
Dussek (Combat naval)




Jadin (Bataille d'Austerlitz)
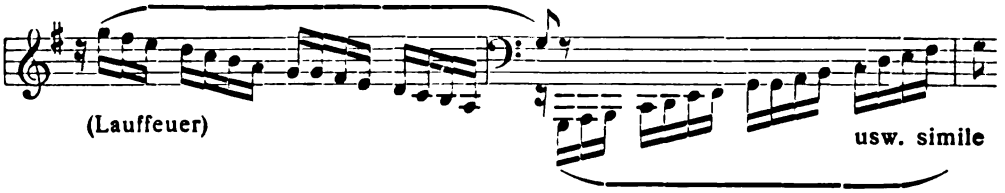



Zu der „Bataille de Neerwinde“ für Pianoforte gab der ungenannte Tonsetzer folgendes „Avertissement“: „Die Kanonenschüsse werden mit den Flächen beider Hände auf einmal stark ausgedrückt, alle Töne ohne Unterschied angeschlagen und bis zur Verschwindung des Tones angehalten.“ Der Herr N. N. ging also über die Kühnheiten eines Richard Strauß hinaus, wie auch das zweite der nachstehenden Zitate beweist:




(Sturmglocke in den benachbarten Dörfern)

(dazu mit der linken Hand auf die obige Art: „Schuß“, 4 Takte gehalten, „dumpfigt“ sagt die Vorschrift)
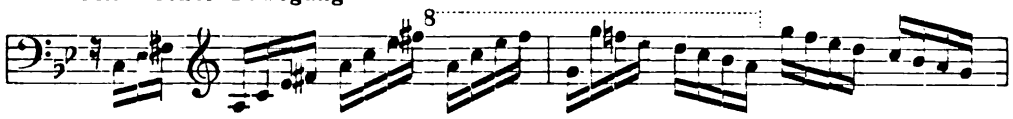
Den Anfang des ersten „Neerwinde“-Notenbeispieles macht das „Lauffeuer“; als Pendant wähle ich zwei Takte aus Kotzwara's († 1791) Klavierkomposition „Die Einnahme von Oczakow“, die später von anderer Hand als „Schlacht von Prag“ bearbeitet wurde:




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein anderes „Lauffeuer“ künden uns die folgenden Takte aus einer herrenlosen musikalischen Phantasie für Pianoforte „Die Schlacht von Belle-Alliance“:
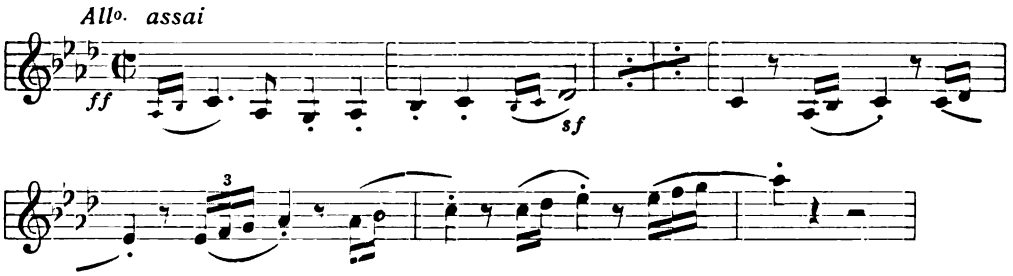
Mit rascher Bewegung



(Note des Komponisten: Die Truppen schreiten mit fürchterlicher Erbitterung . . .) „fürchterlich“: natürlich verminderter Septakkord.

Wilder immer wütet der Streit;
— — — — — — — — — — —
Horch! was strampft im Galopp vorbei?
(Schiller, „Die Schlacht“)

In Beethovens Werk setzt ein „Sturmmarsch“ ein:




Im Sturm geht es von Tonart zu Tonart, immer höher hinauf, d. h. die vorstehenden Takte werden wiederholt in A-dur, dann in B-dur, über H-dur geht es nach E-dur zum *fff*. Im „Rienzi“ zeigt der kurze Gladiatorenkampf (auf der Bühne sind die „Schlachten“ aus Schwierigkeitsgründen, d. h. um das Einstudierte, die Gefahrlosigkeit solcher Kämpfe für den Zuschauer nicht allzu deutlich werden zu lassen, zumeist recht kurz; besser noch ist's, das Kampfgetümmel „in der Ferne“ vor sich gehen zu lassen) — im „Rienzi“ vernehmen wir vor der Entscheidung eine ähnliche „Sturm“-Modulation: C-dur — d-moll — E-dur — fis-moll — D-dur.

Ich sprach eben von der Kürze der Bühnenschlachten; die meines Wissens kürzeste und trotzdem abwechselungsreiche Klavierschlacht möchte ich bei dieser Gelegenheit nicht mit Stillschweigen übergehen; sie ist „Batalia pod Ostroleka“ benamset und erfreut sich des Vaters I. Kiszwaltera. Sie bedeckt nur zwei Notenseiten. Ich gebe ihre Analyse, getreu nach den Worten des Autors. Zweivierteltakt. Polnisches Signal (8 repetierte Takte); russisches Signal (desgl.); Donner der Geschütze, die Polen avancieren mit dem Bajonett (desgl.); allgemeines Schlachtgetümmel (18 Takte, nicht repetiert); die Gefangenen bitten um Pardon (10 Takte); Klagen der Verwundeten und Sterbenden (6 Takte); Siegeszeichen der Polen (4 Takte
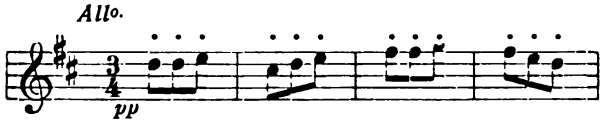


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im $^4/_4$); Triumphmarsch in C-dur wieder im Zweivierteltakt (16 repetierte und 5 Schlußtakte). „In der Beschränkung zeigt sich der Meister“ ... indes, es handelt sich im vorliegenden Falle auch innerlich um eine „beschränkte“ Arbeit, der niemand eine — „Siegessymphonie“ singen wird.
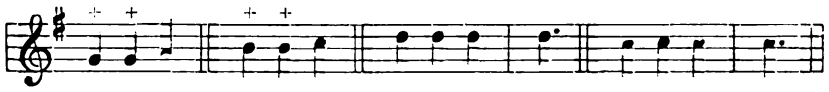
Horch! Trommelwirbel, Pfeifenklang
Stimmen schon Triumphgesang!
(Schiller, „Die Schlacht“)

Eine Siegessymphonie stellt der zweite Teil des Beethovenschen unbeethovenschen Werkes dar. Der Meister läßt die Nationalhymne „God save“ erklingen, erst im feierlichen Andante, später im leichten, schnellen Dreiachteltakt:




(dazu kontrapunktierende Sechzehntel)

O diese „God save“-Hymne, die auch unsere Nationalhymne wurde! Diese steifleinene, frostige Melodei mit ihrem einförmigen, schwunglosen Gänserhythmus ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ und mit ihren kindlich stammelnden Tonrepetitionen:



Sie hat mir nie besonders behagt, doch nahm ich sie hin, wie man eben uralte Erbstücke, auch wenn sie unserem Geschmack und Empfinden nichts zu sagen wissen, mit einer gewissen Selbstverständlichkeit und Anhänglichkeit adoptiert und bewahrt. Doch nun ist's ernstlich an der Zeit, diesem fremden, frostigen, nichtssagenden Gebilde in deutschen Landen den Abschied zu erteilen. Weg mit der englischen Hymne aus deutschen patriotischen Liederbüchern! Eine deutsche Nationalhymne, die dem treulosen, verräterischen Inselreiche entliehen — mit deutschem Stolze verträgt sich's wahrlich nicht! In Deutschland deutsche Volksweisen! so sei's fortan und ewiglich:

Ehrt eure deutschen Meister![1])

Auf! ihr deutschen Dichter — und auf, ihr deutschen Tondichter! gebt dem deutschen Volke einen neuen, deutschen

[1]) Daß auf deutschen königlichen Bühnen auch jetzt zur Kriegszeit ausländische Opernkomponisten viermal in der Woche zu Worte kommen, das muß ich leider und mit starkem Befremden feststellen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sang,[1]) eine echt deutsche Nationalhymne! Mit dieser im Bunde erklinge zu deutschem Heil Haydns prächtige Weise (eine Neuvertonung von „Deutschland über alles", wie sie des öfteren erstrebt und versucht wurde, ist durchaus abzuweisen) und Wilhelms „Wacht am Rhein"!

Doch über dem dem „God save" geltenden Rufe „Apage!" wollen wir das Ehemals nicht ganz vergessen; ich konstatiere also, daß die Weise „Heil dir im Siegerkranz" als Zeichen des Sieges vertreten ist in Webers „Kampf und Sieg" (in E-dur wie in desselben Meisters „Jubel-Ouvertüre"), in Adolph P. Boehms Tondichtung „Der Friede" (4. Satz: „Kriegsgefahr — erneuter Friede"), Zechs „Krieg und Frieden", Saros op. 101 „Deutschlands Erinnerungen an die Kriegsjahre 1870/71" (mit Schlachtmusik), Wieprechts „Musikalische Erinnerungen der Kriegsjahre 1813—15" (wie das vorgenannte Werk für Blechinstrumente), desselben Tongemälde für drei Militärorchester „Die Völkerschlacht bei Leipzig", Adolf Cebrians „Symphonie zur Erinnerung an den Krieg 1870/71" usw. Mit der Hymne „Deutschland, Deutschland über alles" (C-dur) und einem Triumphmarsch (wie sich's gebührt — siehe oben — im „freien" C-dur) endet Philipp Jakob Riottes († 1853) Klavierstück „Die Schlacht bei Leipzig oder Deutschlands Befreiung". Wenig im Einklang mit dem stolzen Titel „Blüchers Heimkehr oder Triumph des preußischen Volkes und Heeres", wie eine Komposition F. L. Seidels für Pianoforte, die mit einem „Gemälde der Schlacht von Belle-Alliance" einsetzt, benannt ist, und wenig mit der gegen den Schluß hin in Musik gesetzten Nota „Blücher erkämpfte der preußischen Nation die Segnungen des Friedens", steht es in erhabener Beziehung, wenn sich unmittelbar an diesen Segenshinweis eine — „Einladung der Krieger zum Tanze" und ein „militärischer Walzer" schließt . . . denn die „Segnungen des Friedens" bestehen doch wohl nicht in der Öffnung der — Tanzlokale! Lassen wir diese Leichtlebigkeit leichteren Völkern . . . „Victoire!" künden in Jadin's erwähnter „Grande bataille d'Austerlitz" (für Klavier) neun Tremolo-Takte im sieghaften C-dur, und dann meldet der Autor allsogleich: „Les Français font exécuter des valses par les musiciens prisonniers et dansent" („Immer lustik!")

Es wurde bislang mit wenigen Ausnahmen nur der Schlachtmusik gedacht, die sich als rein instrumentales Werk, als Symphonie u. dgl., sowie als Konzertgesangswerk, als Chorwerk oder Sologesang offenbarte; gönnen wir zum Schluß dem Bühnenwerk, der Oper kriegerischen Inhalts, noch ein paar Zeilen. Eine Oper „Die Hermannsschlacht" von Hippolyte André Jean Baptiste Chelard gelangte 1835 in München zur Erstaufführung; Heinrich Hofmann komponierte eine von Felix Dahn gedichtete Oper „Armin",

[1]) Auch die Dichtung des „Heil dir im Siegerkranz" ist nicht rein deutsch, sie ist die Nachbildung eines dem Geburtstage des Dänenkönigs Christian VII. geltenden Gedichtes.
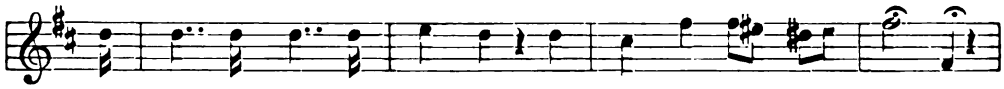


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

deren viertes Finale auch als Konzertwerk für Tenor- und Baritonsolo, Männerchor und Orchester unter dem Titel „Deutschlands Erhebung" erschien (nach Challiers Angabe existieren insgesamt 28 Opern, die sich mit diesem Helden beschäftigen; von dem Cheruskerfürsten geweihten Chorgesängen sprach ich bereits oben; zur Vervollständigung mag auch an zwei Instrumentalwerke erinnert werden, an Otto Dorns Ouvertüre zur „Hermannsschlacht", deren Hauptmotiv „satzungsgemäß" in c-moll steht, während der Siegeshymnus natürlich C-dur hervorruft — und zweitens: eine ebenso signierte Ouvertüre, wiederum in c-moll, von Georg Vierling). Zurück zur Oper: „Die Belagerung von Korinth" von Rossini (eine Umarbeitung des „Maometto II.") und „Ferdinand Cortez oder die Eroberung von Mexiko" von Spontini. Die „Jungfrau von Orleans" hat zu 24 Opern Anlaß gegeben; ich nenne als Komponisten z. B. Volckert, Carafa, Vaccaj, Pacini, Balfe, Hoven, Verdi, Langert, Duprez, Mermet, Tschaikowsky, Massé („Schlachtmusik" ist No. 5 aus der von Max Seifriz 1853 geschriebenen Musik zu Schillers Drama geheißen; eine zur Handlung gehörige Schlachtmusik zu „Wallensteins Tod" ersann Karl Wilhelm Henning; der gleiche Kriegsmann regte zu mancher symphonischen Dichtung an, ich weise auf d'Indy's op. 12, Rheinbergers op. 10 und auf „Wallensteins Lager" von Smetana hin). „Der Krieg" von Joh. Adam Hiller gehört nur dem Titel nach hierher, da es sich in diesem Falle um eine komische Oper handelt; ähnlich ist es um „Les horreurs de la guerre" von Costé bestellt, „opéra bouffe" wurde das Werk deklariert (auch die komische Oper Meyerbeers „Das Feldlager in Schlesien" und das etwa 1820 in Dresden aufgeführte Singspiel der Herzogin Amalie von Sachsen „Der Kanonenschuß" mag bei dieser Gelegenheit Erwähnung finden). Franz Schuberts Singspiel „Der häusliche Krieg" (der ursprüngliche Titel „Die Verschworenen" wurde von der besorgten Zensur verboten), dieses Werk hat mehr mit dem „Krieg" zu tun, als der friedliche Titel denken läßt; denn es wird daselbst gegen die schon seit einem vollen Jahre gegen die Sarazenen zu Felde gezogenen Männer seitens der daheim gebliebenen Frauen „zu Felde gezogen"; schließlich handelt es sich aber doch, wie in der bekannten Operette von Joh. Strauß, um einen „Lustigen Krieg". Einen ernsteren Ton schlägt Heinrich Zöllner in seiner in unseren Tagen wiederaufgeführten Oper „Der Überfall" (op. 65) an; eine andere Oper dieses Tonsetzers führt die Überschrift „Bei Sedan" (op. 64). Aus neuerer Zeit ist auch das musikalische Schauspiel „Theodor Körner" von Alfred Kaiser anzuführen (einer Festkantate „Hymnus an Theodor Körner" für Männerchor und Orchester von Joh. Jerg sei nebenbei gedacht). Schließlich noch eine Oper aus dem vergangenen Säkulum: „Harold oder die Normannenschlacht" von Cowen.
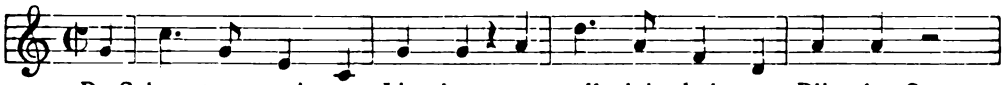
... Genug der Worte! Lenken wir den ernsten, zuversichtlichen Blick wieder auf die Gegenwart, auf das „deutsche Schwert" (eine also

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

betitelte Komposition für Männerchor mit Orchester schrieb C. Schuppert, op. 14). Weber[1]) sang:
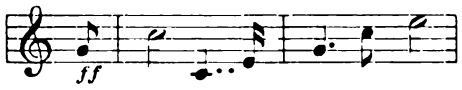



Franz Schubert wählte das starke, deutsche C-dur und den siegesbewußten Dreiklang:



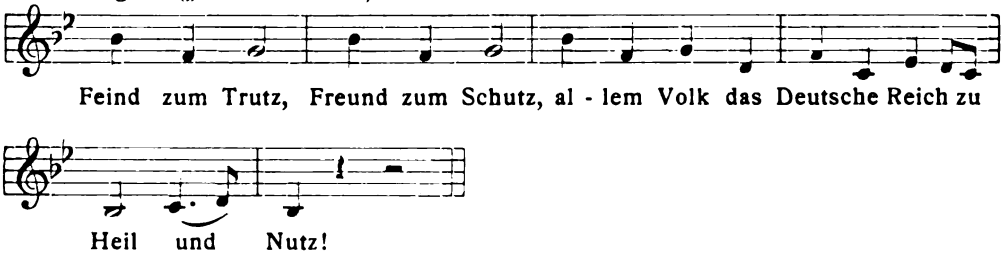

Und noch eines dritten deutschen Meisters mutiger „Schwert“-Ton möge erklingen:

Schwertmotiv aus dem „Nibelungenring“




— — — Und nun zum Sieg!!

Wagner („Kaisermarsch“)




[1]) Gleich ihm vertonte Conradin Kreutzer Körners „Schwertlied“ für Männerchor.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# HINAN! VORWÄRTS! HINAN!

## ZUR ERINNERUNG AN BLÜCHERS BESUCH DER BERLINER SINGAKADEMIE

VON GEORG RICHARD KRUSE IN BERLIN

Am 7. August 1814 war der König an der Spitze seiner siegreichen Garderegimenter durch das Brandenburger Tor, unter gleichzeitiger Enthüllung der an ihrem früheren Platz wieder aufgestellten Viktoria, feierlich in Berlin eingezogen, mit ihm die königlichen Prinzen, Tauentzien, Bülow und Vater Blücher. Im Opernhause gab man als Festvorstellung nach einem Prolog vom „Herrn Etatsrat von Kotzebue" ein militärisches Ballet von Telle mit Musik von Gurrlich „Die glückliche Rückkehr". Ursprünglich sollte zur Einzugsfeier das Festspiel „Des Epimenides Erwachen", das Goethe auf Ifflands Veranlassung gedichtet und schon am 9. Juni vollendet hatte, gespielt werden. Zur Feier des Einzugs schrieb auch Meyerbeer für das Königliche Nationaltheater sein einaktiges Singspiel „Das Brandenburger Tor", das aber nicht zur Aufführung kam. Den Grund, warum auch „Epimenides" zunächst nicht aufgeführt wurde, erfahren wir aus einem Briefe Zelters an Goethe, worin es heißt: „daß die Ursache einzig und allein am Komponisten liegt, der nicht fertig geworden ist". Dieser Komponist war der Königliche Kapellmeister Bernhard Anselm Weber (1766—1821), der seit 1793 neben zahlreichen anderen Werken zu allen am Nationaltheater aufgeführten neuen Schauspielen die erforderliche Musik schrieb. Am längsten hat sich von diesen Musiken die zu Schillers „Tell" auf den Bühnen erhalten; das kleine Liedchen „Mit dem Pfeil, dem Bogen" ist sogar in den Mund des Volkes übergegangen. Wenn man die Zahl seiner Schöpfungen betrachtet und erwägt, was er sonst noch als Dirigent und Lehrer für Arbeit leistete, versteht man wohl, daß er, wie Zelter schreibt, niemals Zeit hatte, Zeit zu haben. Zudem war die Aufgabe, die der „Epimenides" stellte, keine geringe; schon äußerlich, denn die Partitur füllt zwei starke Bände. Aber dem Werke und seinem Dichter gegenüber mochte sich Weber auch verpflichtet fühlen, mit besonderer Sorgfalt zu arbeiten, und so verzögerte sich die Aufführung bis in den März 1815.

Inzwischen sollte aber doch schon wenigstens ein Bruchstück der Dichtung in musikalischem Gewande an die Öffentlichkeit gelangen, und zwar durch Zelter. Er schreibt an Goethe im November 1814:

„Auf meinen nächtlichen Reisen hat es nicht an Zeit gefehlt, allerlei Reminiszenzen aus dem Epimenides zusammenzufügen. So hatte sich das Liedchen: Vorwärts! Hinan! in meinem Gehirne kristallisiert und melodisiert, wie ich denn auch dein Manuskript selbst oft genug vor Augen gehabt habe. Mit diesem Liede wollte ich dich überraschen, d. h. eure Choristen in Weimar sollten es dir vor deiner Türe vorsingen. Nun geschah's, daß Fürst Blücher sich zum 11. Oktober zur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Singakademie anmelden ließ, und ich wußte nichts besseres zu tun, als ihn mit diesem Liede zu bewirten, das ihm Freude gemacht hat, da es so wahrhaftig und fein gegeben ist. Auch haben es 181 Stimmen so frisch und energisch gesungen, daß dem Alten die Tränen entlaufen sind. Darüber ist nun Freund Weber aus seinem Lager aufgestört, und ich werde zu tun haben, um ihn wieder gut zu machen. Vielleicht klagt er dir sein Leiden selber, denn er hat mir sein Manuskript geliehen, um es [Staatsrat] Schulz vorzulesen, und glaubt, ich habe die Verse aus seinem Manuskript abgeschrieben."

Der sinnige Gedanke Zelters, dem „Marschall Vorwärts" mit diesem Liede eine Huldigung darzubringen, dessen vorletzte Strophe lautet:

„Denn so Einer Vorwärts rufet,
Gleich sind alle hinterdrein,
Und so geht es abgestufet,
Stark und Schwach, und Groß und Klein.
Hinan! — Vorwärts! — Hinan!
Und das große, das Werk ist getan!"

wurde voll verstanden und gewürdigt, wie aus dem Bericht der Spenerschen Zeitung über die Aufführung hervorgeht:

„Die Singe-Akademie feierte den denkwürdigen 18. Oktober in Gegenwart des königlichen Hofes, des Fürsten Blücher Durchlaucht und einer sehr zahlreichen glänzenden Versammlung durch Aufführung eines passenden Chorals von Fasch, eines Gloria von Haydn und des Liedes ‚Vorwärts! Hinan!' von Goethe eigens gedichtet und von Hrn. Prof. Zelter für Chor und einzelne Stimmen abwechselnd zum kräftigen Gesang gesetzt, dem Helden zu Ehren gesungen, durch dessen rastloses Wirken das ‚große Werk' so wesentlich mit gefördert wurde."

Die Komposition des Liedes sandte Zelter an Goethe, der den Empfang mit folgenden Worten bestätigt: „Ferner ist der Vorwärts angekommen; es scheint dies aber nicht der Wahlspruch eurer Anstalten zu sein." Und am 27. Dezember schrieb der Dichter wieder: „Aus einem Briefe des Kapellmeisters Weber sehe ich, daß sie denn doch noch den Epimenides aus seinem Totenschlaf zu erwecken die Absicht haben."

Am 30. März 1815 endlich ist dann der „Epimenides" glücklich vom Stapel gelaufen. Die Wirkung war bedeutend, trotzdem man geglaubt hatte, das Stück würde auf die neuesten Tage nirgends passen. Napoleon war ja von Elba nach Frankreich zurückgekehrt und stand wieder an der Spitze seines Heeres; erst die Schlacht bei Waterloo (18. Juni) sollte seiner neuen Herrschaft von 100 Tagen ein Ende machen. Zelter schreibt, daß er selber bang und verlegen war und sich ins Orchester geschlichen habe, um zwischen dem Theater und dem Publikum im Freien zu sein. Und über die Wiederholung am nächsten Tage berichtet er:

„Hatte das Stück gestern den gewöhnlichen Beifall eines guten Stücks, so war heute der Hof darin, der gestern fehlte . . . Am ersten Tage ließen die Schauspieler das, was sich auf die Person des Königs bezieht, aus, weil der König alle solche Beziehungen verbeten ja verboten hat: dies hat jedoch gestern gesprochen werden müssen, und der Beifall war wütend. Dazu gekommen ist noch gestern, daß am Schlusse, wo sich die allgemeine Gruppe bildet, über dem Frontispice des Tempels

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich der Triumphwagen des Brandenburger Tores erhebt und aufstellt . . . Weber ist über allen Ausdruck vergnügt. Er hat mit großer Anstrengung arbeiten müssen, weil der [Intendant] Graf Brühl ihn drängte und man erwartete eine mühselig kalte zusammengestoppelte Musik. Hat er manches verfehlt, ja manches zu gut machen wollen; so sind ihm dagegen Hauptmassen zur Bewunderung gelungen . . . Die Chöre, welche bei uns einen Apparat haben wie nur große Theater haben können, machten sich, besonders durch das Auftreten der verschiedenen Völkerschaften, sehr imposant."

Da konnte denn das „Vorwärts! Hinan!" auch in Webers Komposition die Wirkung nicht verfehlen. Im ganzen hat „Epimenides Erwachen" (bis 5. April 1816) fünf Aufführungen in Berlin erlebt. Unterm 11. April 1815 schreibt Zelter an Goethe:

„Wir erwarten unsern König hier in Berlin und bis dahin wird der Epimenides wohl ruhen, mit dessen Auslegung man sich auf mancherlei Art beschäftigt. Einer hat das Stück

‚I — wie — menen — Sie — des?'

genannt, welches vollkommen Berlinisch herauskommt."

Der Dichter antwortet: „Alles beruht darauf, daß ein solches Stück ein dutzendmal hintereinander gegeben werden könne" und begründet das ausführlich, indem er alle die verschiedenen Faktoren herzählt, die an den Wiederholungen Gewinn haben:

„Von der handelnden Seite mehr Sicherheit und Gelenkigkeit, erworben durch Übung, gestärkt durch Beifall, getragen durch lebendige Ein- und Übersicht des Ganzen. Von der schauenden Seite Bekanntschaft, Gewohnheit, Gefallen, Vorurteil, Enthusiasmus und wie die guten Geister alle heißen mögen, ohne die uns die Ilias und die Odyssee selbst nur ein totes Gerüste bleiben würde."

Inzwischen war ein neuer Epimenides erwacht. Professor Konrad Levezow, der Altertumsforscher (1770—1835), der auch eine Erläuterung des Goetheschen geschrieben, hatte zur Feier des Sieges bei Belle-Alliance und des Einzugs der vereinigten Heere in Paris ein Festspiel verfaßt „Des Epimenides Urteil", zu dem wiederum B. A. Weber die Musik komponierte. Es wurde vom 16. Juli bis 3. August 1815 dreimal gegeben. Zelter hat es nicht gesehen, teilt dem Freunde nur mit, daß er es nicht habe loben hören, und daß man es nenne

„I — wie — gemeen — ist — des".

Goethe aber verweilt andauernd mit Interesse bei seinem eigenen Stück, und aus den Beurteilungen, die ihm zugingen, empfängt er das Ergebnis:

„Es gebricht im Ganzen an Einbildungskraft und Gefühl, und da muß bald einmal Übertreibung, bald Ermangelung eintreten. Auch dieses gäbe sich bei öfterer Wiederholung: denn was die Menschen nicht erfinden können, das entdecken sie doch."

Und nun schlägt er vor:

„Kannst du es einleiten, daß die Inschrift, wenn sie Epimenides nicht rezitiert, hinter der Szene von Geistern gesungen wird; so ist viel gewonnen. Sie bringen das Stück doch gelegentlich wieder, und vielleicht läßt sich ihm künftig eine selbständige Form geben."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es handelt sich um die Verse

„Hast du ein gegründet Haus,
Fleh die Götter alle,
Daß es, bis man dich trägt hinaus,
Nicht zu Schutt zerfalle,
Und noch lange hinterdrein
Kindeskindern diene,
Und umher ein frischer Hain
Immer neu ergrüne",

die in der Buchausgabe einem unsichtbaren Chor zugeteilt sind, ursprünglich aber von Epimenides gesungen wurden. Der Gedanke der Abänderung ging von Zelter aus, und er versprach, sich mit dem Komponisten zu verständigen. Nach der Aufführung am 5. April 1816 schreibt Zelter an Goethe:

„Der Gesang des Epimenides: Hast du ein gegründet Haus, wurde gestern ausgelassen, und ich gestehe es tat mir leid. Mit Webern habe ich darüber gar nicht sprechen mögen, da ich weiß, daß er froh ist, so weit fertig zu sein. Er ist wie eine Kokusnuß; man kann ihm nur mit einem Messer in der Hand beikommen, und du wirst ihn dir nun wohl näher besehn haben."

Das bezieht sich auf Webers Anwesenheit in Weimar, wo „Epimenides" am 7. Februar 1816 (nicht 30. Januar, wie in den Werken angegeben) zuerst auf die Bühne gelangte. Wiederholungen folgten am 10. Februar und 19. Oktober. Neu einstudiert wurde das Festspiel für die Versammlung der Goethe-Gesellschaft am 30. Juni 1896.

Im Februar 1816 hatte Goethe aber auch den Besuch Gottfried Schadows zu verzeichnen, wobei es sich um das Rostocker Blücher-Denkmal handelte, für das Goethe die Inschrift verfaßte:

„In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg
Bewußt und groß.
So riß er uns
Vom Feinde los."

Man vergleiche damit den Anfang des Schlußchores aus „Epimenides", wo es heißt: „So rissen wir uns rings herum von fremden Banden los."

Von welcher Bedeutung für das Theater die Aufführung des „Epimenides" hätte werden können, wenn die Anregung des Dichters Beachtung gefunden hätte, erhellt aus den nachstehenden Zeilen Goethes an Zelter:

„Zuvörderst also ersuche ich dich, mir vom Theater von Zeit zu Zeit Nachricht zu geben, denn da ich mit dem Grafen Brühl, den ich als Knaben gekannt, in gutem Verhältnisse stehe, da es durch seine Bemühung mit dem Epimenides so gut abgelaufen; so möchte ich ihm gern etwas zu Liebe tun und überhaupt mit dem Theater im Einverständnis bleiben. Es bedarf nur einiger Anregung und ich arbeite wohl wieder eine Zeitlang für die Bühne, und dann ist denn doch Berlin der einzige Ort in Deutschland, für den man etwas zu unternehmen Mut hat."

Die gute Absicht blieb unausgeführt. Mit Ausnahme der Prologe zur Eröffnung des Schinkelschen Schauspielhauses (1821) und zu Deinhard-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

steins „Hans Sachs“ hat Goethe nichts Neues für die Berliner Bühne geschaffen, und während „Faust“ bereits 1829 an verschiedenen deutschen Theatern gegeben wurde, erschien er in Berlin erst 1838 in öffentlicher Aufführung.

Für den „Epimenides“ gab es kein Wiedererwachen auf unseren Bühnen. Das Erinnerungsjahr hat aber die Dichtung wieder lebendig werden lassen als Bekenntnisschrift Goethes, die die Meinung widerlegt, der Dichter habe keinen Anteil an den Geschicken Deutschlands genommen.

Und wie ein Kriegslied aus unseren Tagen, wie eine Schilderung des Vordringens unserer heldenmütigen Soldaten gegen die Feinde klingt das Lied aus:

„Und wo wir sie nun erfassen,
In den Sturz, in die Flucht hinein!
Ja in ungeheuern Massen
Stürzen wir schon hinterdrein.
Hinan! — Vorwärts! — Hinan!
Und das alles, das Werk ist getan!“

Der überaus frische, prächtig klingende Chor, der nie veröffentlicht wurde und ein Jahrhundert lang in stiller Verborgenheit ruhte, so daß er erst wieder entdeckt werden mußte, wurde am 10. Dezember 1914 bei einer Zelter-Gedenkfeier im Lessing-Museum (in dem von Zelter 1787 umgebauten Nikolai-Körner-Hause, Brüderstr. 13) von einer eigens dafür gebildeten Solistenvereinigung zum ersten Male wieder gesungen und hatte gleich den anderen aufgeführten Zelterschen Gesängen einen großen Erfolg.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# UNBEKANNTE WERKE GLUCKS

VON DR. MAX AREND IN DRESDEN

Unter „unbekannt" verstehe ich im strengsten Sinne solche Werke, von denen bisher die Musik nicht aufzufinden war, die aber mir zu entdecken glückte.

Ich setze das thematische Verzeichnis der Gluckschen Werke von Wotquenne und den Nachtrag von Liebeskind voraus, verweise auch auf einige kleine Ergänzungen von mir („Musik" XIII, 5, S. 288). Den Torso einer Arie aus „Ippolito" findet man im Gluck-Jahrbuch 1.

Aus der ältesten Oper Glucks, dem „Artaserse" (auf den Text von Metastasio 1741 für das Hoftheater in Mailand), war bisher nur eine Arie als erhalten bekannt, die im Britischen Museum in London aufbewahrt wird. Die für Mailand geschriebenen Partituren Glucks scheinen beim Brand dieses Theaters untergegangen zu sein. Ich habe eine zweite Arie in Partitur in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gefunden, nämlich die zweite Musiknummer des zweiten Aktes „Mi scacci sdegnato" für (Kastraten-)Alt mit Streichorchester in E-dur und in lebhaftem Zeitmaß. Interessant ist, daß hier schon die bei Gluck so häufige modulatorische Wendung nach h-moll auftritt.

Auch die zweite Opernpartitur Glucks, „Demetrio" (1742 für Venedig), gilt als verloren, obwohl man hier, mehr noch als bei den Mailänder Werken, die Hoffnung nicht aufzugeben braucht, die ganze Partitur zu finden. Wotquenne erwähnt, daß das Originaltextbuch, d. h. das zur Aufführung der Gluckschen Oper 1742 in Venedig gedruckte Textbuch, sich im Besitze von Albert Schatz in Rostock befinde. Da Schatz inzwischen gestorben und seine Textbuchbibliothek außer Landes[1]) verkauft worden ist, glaube ich durch die Mitteilung zu dienen, daß dieses Textbuch sich auch in der Markusbibliothek in Venedig findet. Wotquenne kennt fünf einzelne Arien. Ich habe eine sechste in der Universitätsbibliothek in Upsala gefunden und mir eine Abschrift davon angefertigt. Es ist die erste Arie des dritten Aktes „Io sò qual pena sia" der Cleonice für Sopran und Streichorchester, leider ohne das voraufgehende Rezitativ.[2]) Interessant ist der frappante Anklang an Händels „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" aus dem später komponierten „Messias". Es ist wahrscheinlich, daß Händel diese Gluck-Arie in London gehört und mit der ihm eigenen Ungeniertheit verwandt hat. Übrigens ist das Glucksche Stück ein ausdrucksvoller, leiden-

[1]) An die Kongreß-Bibliothek in Washington.

[2]) Unrichtig ist die Behauptung von Prof. Abert, die Secco-Rezitative der Gluckschen Opern vor „Le nozze" seien nicht erhalten. Von „Ipermestra" sind sie erhalten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schaftsdurchbebter Gesang im edelsten Stil und genau entsprechend der poetisch-dramatischen Situation, die man aus dem Textbuch ersehen mag, das unter Metastasio's Werken leicht zugänglich ist. Interessenten lasse ich gerne eine Abschrift der Partitur herstellen.[1])

Mein nächster Fund ist eine Arie aus der Oper „Sofonisba", die Gluck 1744 für Mailand schrieb. Es ist die Arie „Tornate sereni" aus dem ersten Akt, die in handschriftlichen Orchesterstimmen in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien liegt. Die Orchesterpartitur habe ich mir daraus zusammengestellt. Während der Mittelsatz (wie üblich) nur vom Streichorchester begleitet wird, finden wir im ersten und Da capo-Teil eine Solo-Oboe und ein Solo-Fagott, die in ein reizvolles Spiel mit der Singstimme und den (mit Dämpfern zu spielenden) Streichinstrumenten treten. Für eine Aufführung, die eine Gluck-Arie aus der ersten italienischen Zeit des Meisters bringt, wird diese Arie besonders zu empfehlen sein! Da Wotquenne vom ersten Akt der „Sofonisba" bereits fünf Gesangstücke verzeichnet, so fehlen jetzt nur noch drei.

Unter den einzelnen Gesangstücken (die wahrscheinlich für eine spätere Aufführung eines Bühnenwerkes von Gluck komponiert worden sind, von denen man aber die Zugehörigkeit nicht kennt) führt Wotquenne auch die Arie „Pace, Amor, torniamo in pace" auf. Sie ist ihm nur durch eine handschriftliche Notiz des Sammlers Aloys Fuchs bekannt, nicht durch die Partitur. Die vollständige Orchesterpartitur (Sopran mit Streichorchester) findet sich aber gleichfalls in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Auch dieses Stück ist uns also erhalten.

Wotquenne bezeichnet die Originaltextbücher der italienischen „Alceste" und von „Paris und Helena" als nicht bekannt. Ich habe beide gefunden, und zwar das Textbuch zu „Paride e Elena" [nicht „ed"] in italienischer Sprache an zwei Fundorten: in der Kaiserlichen Bibliothek in St. Petersburg und in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen. Aus diesem Textbuch ergibt sich, daß die Angaben von Liebeskind über die Namen der Sänger, die den Amor und die Pallas gesungen haben, richtig sind (Nachtrag von Liebeskind, Seite 18). Dagegen ist als Darstellerin der Elena sowohl in dem Kopenhagener als in dem Petersburger Textbuch Clementine Chiavacci (nicht Katharina Schindler!) genannt.

Die Musik ist „del Signor Cav. Cristofano [sic] Gluck". Aus dem „Alceste"-Textbuch[2]) ergeben sich die bei Wotquenne noch fehlenden Rollenvertreter: der Herold und der Gott der Unterwelt wurden beide von Domenico Poggi gesungen, von dem wir bisher wußten, daß er die kurze

[1]) Ich habe inzwischen eine kleine Druckauflage herstellen lassen.

[2]) Neudruck Wien 1768 in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Originaltextbuch 1767 in der Kongreß-Bibliothek in Washington.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rolle der Orakelstimme im ersten Akt hatte. Außerdem sagt uns das Textbuch noch, daß als Balletmeister auch bei der Alceste Noverre tätig war und daß die Dekorationen von den Gebrüdern Galiari stammen. Endlich finden wir noch folgende wichtige Bemerkung von Calzabigi „Per la desiderata brevità, si è dovuto scorciare il presente Dramma; ma chi vorrà averlo intiero, e tal quale e stato stampato dall' Autore, lo troverà pure al Teatro."

Da von Textbüchern die Rede ist, erwähne ich, daß die Textbücher zu „Ipermestra" und „La finta Schiava" sich in der Markusbibliothek in Venedig befinden, das Textbuch zu „Poro" aber in Turin in der National-Bibliothek. In Washington sind die Textbücher zu „Orfeo" (Wien 1762) und „Tigrane" (Crema 1743).

Zu „Isabella und Gertrud", das Wotquenne mit Unrecht unter die apokryphen Werke einordnet, ist folgendes zu bemerken:

Das Original-Textbuch befindet sich auf der Prinzlichen Sekundogenitur-Bibliothek in Dresden. Die erste Aufführung fand nicht, wie Wotquenne angibt, 1759, sondern am 14. August 1765 statt. Die Dresdener Partitur ist eine bloße Gesangspartitur (Singstimme, Violinstimme, Baß) mit dem gesprochenen Dialog, also eine Partitur, wie sie in Paris von komischen Opern gestochen zu werden pflegte. Wahrscheinlich werden sich in Paris auch die gestochenen Orchesterstimmen finden, was sich zurzeit natürlich von Deutschland aus nicht ermitteln läßt. Bei den drei von Wotquenne erwähnten Musikstücken erwähnt die Partitur ausdrücklich, daß sie von Gluck herrühren, während Blaise die übrige Musik komponiert hat. Zwei von den Gesangstücken rühren aus den „Pilgern von Mekka" her, die Gluck soeben (1764) zur ersten Aufführung gebracht hatte, das dritte „Rompons ensemble", dessen Echtheit Wotquenne mit Unrecht bezweifelt, das vielmehr ein charakteristischer Gluck ist, ist offenbar eigens für diese Oper komponiert. Auch die Entlehnungen aus den „Pilgern von Mekka" sind offenbar von Gluck selber angeordnet, es steckt zuviel Glucksche Eigenart in diesen Entlehnungen und der Art der ästhetischen Anpassung an die neue Umgebung. Wir wissen, daß Blaise der Musiker Favart's in Paris war, und daß Gluck mit Favart in Briefwechsel stand. Es liegt deshalb sehr nahe, daß Blaise den berühmten Gluck um seine Mitwirkung gebeten, und daß Gluck diese gewährt hat, indem er zwei eben für die „Pilger von Mekka" komponierte Musikstücke mit seinem Blick für dramatisch sich berührende Situationen übertrug und ein neues Stück, eben das verhalten-leidenschaftliche „Brechen wir miteinander!" dazu komponierte. Wenn diese Meinung richtig ist — und überwiegende künstlerische Gründe sprechen für sie, so daß ihre urkundliche Bestätigung durch aufzufindende Briefe erwartet werden kann — so haben wir mehr als drei Glucksche Musikstücke vor uns: wir tun außerdem

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einen Blick in die dramatische Werkstatt des Meisters und würden dann allen Anlaß haben, uns mit der übrigens an sich recht hübschen und lebhaften Komödie mehr als bisher zu beschäftigen.

Daß wir das textliche Szenarium zum Ballet „Alessandro" wahrscheinlich in der Stelle Seite 163/164 der Schmidschen Gluck-Biographie zu suchen haben, erwähnte ich bereits in meiner Studie „Gluck, der Reformator des Tanzes" (Musik XIII, 19, 16). Übrigens ist „Alessandro" ebenso wie der von mir im Kunstwartverlag[1]) herausgegebene „L'Orfano della China" („Der Prinz von China") nicht ins Jahr 1755, sondern etwa in die sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu verlegen.

Nicht erwähnt bei Wotquenne, wohl aber im Liebeskindschen Nachtrag ist die prachtvolle „Ode an den Tod" für Alt und Klavier. Ich habe sie mit einer Stilreinheit anstrebenden Klavierbegleitung neu herausgegeben, da die vor einem halben Jahrhundert von Rust veranstaltete Ausgabe kaum noch zugänglich und mit einer durch überladene stilfremde Kontrapunktik sehr störenden Klavierbegleitung versehen ist (Callwey, München, Hausmusik).

In der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien findet sich auch der deutsche Text der „Iphigenie auf Tauris", den Gluck mit dem Dichter Alxinger zusammen 1781 für Wien hergestellt hat, und den ich vor Jahren aus dem Gluckschen Autograph in der Peters-Bibliothek und aus Alxingers Gesammelten Werken zu rekonstruieren unternommen habe (Neudruck München 1909); die Kongreßbibliothek in Washington besitzt auch das deutsche Originaltextbuch (Wien 1781).

Washington scheint auch, soweit aus dem soeben erschienenen Katalog zu ersehen ist, die Szenarien der Ballets „Alessandro" und „L'Orfano" von Gluck zu besitzen.

Ein deutsch-italienisches Textbuch der „Nozze", das der Herausgeber der Partitur Prof. Abert nicht kennt, befindet sich, ebenso wie eine gleichfalls bisher unbenutzte Partiturkopie, in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (1747 Pillnitz).

---

[1]) Hausmusik des „Kunstwart", Callwey, München, Klavierauszug mit deutschem Szenarium und Instrumentationsbezeichnungen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DER LETZTE KONZERTBERICHT AUS TSINGTAU

VON DR. GEORG CRUSEN

TSINGTAU (Kiautschou), den 19. Oktober 1914. Aus einer vom Feinde belagerten und seit zwei Monaten vom Verkehr mit der Außenwelt abgeschnittenen Festung lassen sich Konzertberichte schlecht schreiben. Die Stimmung fehlt, und die Aussicht der Ankunft an die Adresse der verehrlichen Redaktion ist gering.[1]) Wenn ich trotzdem meine Chronistenpflicht zu erfüllen versuche, so tue ich es, weil gerade aus der letzten Zeit Erfreuliches zu berichten ist. Während in früheren Jahren die wenigen Konzerte, auch wenn die Namen tüchtiger Kräfte das Programm zierten, schlecht besucht waren, fanden die erheblich vermehrten musikalischen Veranstaltungen nicht nur guten Besuch, sondern auch die lebhafte Anteilnahme eines zum großen Teil aus Stammgästen bestehenden Publikums. Und zwar gilt das nicht nur für den Verein für Kunst und Wissenschaft, dessen Mitglieder freien Eintritt haben, sondern erfreulicherweise auch für alle Konzerte der Bataillonskapelle (einschließlich der populären). Herr O. K. Wille hatte sich für die letzten vier Symphoniekonzerte an größeren Werken zur Aufgabe gesetzt: die Phantastische Symphonie von Berlioz, Beethovens Erste, Raffs „Lenore" und Haydns G-dur No. 13; kleinere Werke wie das „Meistersinger"-Vorspiel, Liszts Préludes, Ouvertüren von Mozart und Cherubini, Humperdincks „Königskinder"-Vorspiel, Luigini's Ägyptisches Ballet umrahmten sie, und zweimal sorgten Solisten für Abwechslung. Beide erschienen am Flügel: der fleißige und technisch begabte Karl Bicknese (Mitglied der Kapelle) spielte Webers Konzertstück, und die talentvolle Magda von der Leithen aus Shanghai machte das Publikum mit Grieg's a-moll Konzert bekannt. Aus dieser benachbarten Großstadt hatte auch der Verein für Kunst und Wissenschaft, dessen 24. Konzert den Romantikern (Schubert, Mendelssohn, Schumann), und zwar ihren typischen Klavierwerken gewidmet war, die Solistin für sein 25. Konzert gebeten, die junge Geigerin Margaret Richard, die außer einigen Kleinigkeiten Bruchs klangvolle Romanze und die interessante, aber nicht

[1]) Der Bericht gelangte über Shanghai am 22. Januar in unsere Hände. Auf welch hoher Stufe das musikalische Leben in unserer aufblühenden ostasiatischen Kolonie gestanden hat, wissen die Leser der „Musik" durch die regelmäßigen Referate unseres langjährigen Tsingtauer Mitarbeiters. Mag sich das weitere Schicksal unserer ehemaligen Besitzung gestalten, wie es wolle, mag es wirklich der „letzte" Tsingtauer Musikbericht sein, den wir veröffentlichen können — die deutschen Männer und Frauen, die im fernen Osten unermüdlich und selbstlos für Pflege deutscher Bildung und Kultur tätig waren, dürfen überzeugt sein, daß das Vaterland ihre aufopfernde Arbeit nie vergessen wird. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

besonders dankbare d-moll Suite von Eduard Schütt spielte. Vorher sang der Gemischte Chor unter Leitung des Berichterstatters den „Sommerabend", Liederkreis für Chor, Soli und Klavier von Robert Kahn, und verschaffte dem formvollendeten, melodiösen Werke einen vollen Erfolg. Um die Solopartieen hatten sich Minna Brücher, Elsa Schindewolf, August Meinke und Robert Berger, um die Begleitung Dr. Erich Michelsen verdient gemacht. Die Aufführung hatte ein heiteres Nachspiel: ein Moralfex beschwerte sich in der Presse über die Aufführung derartig „schamloser Dirnenlieder"; der damals noch lebende feinsinnige Dichter des harmlosen Textes, Christian Morgenstern, würde darüber einigermaßen überrascht gewesen sein. Die nächsten beiden Konzerte brachten Werke für zwei Klaviere: Saint-Saëns' Variationen über ein Thema von Beethoven, Mozarts D-dur Sonate und die Haydn-Variationen von Brahms (Ausführende: Herren Dr. Michelsen, Rosenberger, Berger und Dr. Crusen) und einen Versuch, die hiesigen Musikfreunde in das Verständnis der hier noch völlig unbekannten Symphonieen Bruckners einzuführen. Es gelangten in vierhändiger Klavierbearbeitung zur Aufführung: der zweite und erste Satz aus der „Siebenten" (E-dur) und das Scherzo aus der Sechsten (B-dur) Symphonie, denen das Publikum mit Interesse folgte. Zwischen beiden Nummern waren Gesangvorträge eingeschoben: Arie aus der Krönungskantate von Konstanz Berneker (Emma Nicolai), zwei Lieder von Liszt (August Meinke) und Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser" (Anna Tostmann). Den Schluß der Spielzeit bildete eine Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn; Robert Berger (Simon), Anna Tostmann (Hanne) und Julius Hammer (Lucas), ferner die Kapelle des III. Seebataillons und der Gemischte Chor bemühten sich unter Leitung des Berichterstatters, die unvergänglichen Schönheiten des sachgemäß gekürzten Werkes dem zahlreichen und beifallsfreudigen Publikum zu übermitteln.

So konnten wir am Ende einer erfolgreichen Spielzeit den hiesigen Musikfreunden für den nächsten Winter ein 18 Konzerte umfassendes Programm[1]) vorlegen, dessen Ausführung weniger der große Krieg, als die unerwartete Teilnahme Japans daran nun verhindert. Augenblicklich regiert Mars die Stunde, und die einzige hörbare Musik ist die der Fliegerbomben, der Schrapnells und der Granaten beider Parteien. Bis diese Zeilen gedruckt werden können, ist das Schicksal der Kolonie längst entschieden. Aber selbst wenn sie, was wir alle hoffen, deutsch bleibt, werden wir auch mit allen Kulturbestrebungen fast von vorne anfangen müssen; mancher der Mitwirkenden wird fehlen, und das Publikum wird auf lange Zeit hinaus andere Interessen und Sorgen haben. In diesem Sinne bilden die Ereignisse, die jetzt die Welt in atemloser Spannung halten, auch für die Musik in Tsingtau einen Markstein.

[1]) Vgl. den Nachrichtenteil des vorliegenden Heftes unter „Konzerte". Red.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# REVUE DER REVUEEN

## Karl Goldmark †

I.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 82. Jahrgang, No. 3. — „Karl Goldmark." Von Theodor Helm. „ . . . Zu Keszthely in Ungarn geboren und von den Magyaren förmlich als einer der Ihrigen reklamiert, andererseits seine künstlerische Tätigkeit großenteils in Wien oder auch in dem oberösterreichischen Landstädtchen Gmunden ausübend, konnte Karl Goldmark so recht als musikalischer Vertreter der Doppelmonarchie gelten. Aber noch ein drittes nationales Element tritt in seiner Musik, und dieses gerade am auffallendsten, hervor: das Jüdisch-Orientalische. Man möge diese Bemerkung ja nicht im landläufig antisemitischen Sinne auffassen. Wir halten vielmehr die ‚Königin von Saba', Goldmarks glänzendsten Erfolg, den er später nie mehr so ganz erreichte, zugleich sein eigentliches Lebenswerk, für die wahre Nationaloper des Judentums — aber im besten und edelsten Sinne des Wortes. Es ist ja bekanntlich das alttestamentarische Judentum, die ehrwürdige Stimmungswelt der Patriarchen und Propheten, welche in dieser Oper verherrlicht wird. Goldmark — einer der gemütvollsten Menschen, die ich je kennen lernte — hat das alles mit seinem Herzblut geschrieben, es sind die frommen religiösen Erinnerungen seiner Kindheit, welche ihm bei der Vertonung dieses biblischen Stoffes die Feder geführt. Mögen nun die sich hieraus ergebenden spezifisch jüdischen modulatorischen und rhythmischen Wendungen, Figuren und Melismen manchem Andersgläubigen weniger sympathisch sein, vor dem künstlerischen Ernst der ganzen Gestaltung und nicht minder vor der sich in ihr aussprechenden dramatischen Kraft und technischen Meisterschaft wird er jederzeit den Hut ziehen müssen . . ."

DER MERKER (Wien), 6. Jahrgang, No. 2. — „Goldmark." Von Richard Specht. „ . . . im Augenblick ist keiner da, der den verwaisten Hochsitz nach ihm mit Fug einnehmen könnte. Er war eine Erfüllung und ein Ende, war vor allem eine Komplettheit, eine in sich vollkommene, starke, in ihrem glänzenden Vermögen und in ihrem Begrenztsein durchaus bestimmte, singuläre Natur, deren Gesten vielleicht zu kopieren sind, aber deren Wesen in seinem Glühen, seiner leuchtenden Exotik, seinem Prunk und seiner brünstigen Wärme einen einzigartigen Klang in die Tonwelt getragen hat . . ." „ . . . er ist gar nicht der ‚Orientalist', als der er im Bewußtsein der Musikgegenwart feststeht; oder vielmehr: das Orientalische ist nur ein Teil seines Wesens. Sein Judentum und das Dörfliche der Heimaterde sind in ihm klingend geworden und bilden die markantesten Elemente seiner Musik, die ihre schönsten Erfüllungen findet, wenn der hieratische Prunk, der schwüle sinnliche Duft, die düster fanatische Großartigkeit des Ostens, zigeunerisch werbende Süße und Keckheit und still versonnene Kinderliedheiterkeit sich zu Tonbildern von überraschender Eigenart vereinen. Er ist mit Harfenschlag, Zymbeln und Psalmengesang eingezogen, er hat dann heiter fromme und schlichte Weisen auf des Knaben Wunderhorn gefunden, und sein Ausklang hat in ruhigerem Blühen beides wiedererstehen lassen. Den brennenden Farben, dem Zedernrauschen vom Libanon, den lazurblauen indischen Wunderpalästen hat er — in seinen Kammerscherzi, in Liedern, vor allem aber im ‚Heimchen' und im zweiten Akt des ‚Wintermärchens' — bukolische Idyllen in herzlicher Wärme und traulicher Einfalt und doch immer feurig glänzend in ihrem Temperament folgen lassen; hat in den ersten Sätzen seiner Symphonie- und Kammerwerke eine durchaus männliche Straffheit, eine Geschlossen-



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heit und Fülle und eine Energie des Wurfs, die jene heißere, mandeläugige, in schwerem Duft lastende Melodik erst ergänzt und vollkommen macht. Seine Melodieenbildung ist merkwürdig, und nicht nur dort, wo die synkopenuntermalte Triole an alte hebräische Gesänge mahnt, sondern vor allem dort, wo sie in Goldmarks Lieblingstaktart, dem kraftvoll getragenen Dreivierteltakt, von rauschenden Sechzehntelsextolen umflattert, in Viertelnoten hinschreitet, immer aufwärts und aufwärts drängend, immer höher aufleuchtend und schließlich in selig ekstatischer Ermattung niedersinkend. Daneben aber findet er ganz kindliche, oft studentisch frische, oft lieblich heitere Weisen — das eigentlich Humoristische fehlt ihm! —, die ganz auf deutschem Wiesenrain gepflückt sind, an hellen Quellen, von Weißdornbüschen, in denen junge Vögel ihr Nest bauen; sonnige Sommerlieder, zarte Gesänge, die wie von Hirtenflöten klingen. Hinreißend ist die Pracht, die Sinnlichkeit und der Wohllaut seines Orchesterklanges und ganz sonderlich, durchaus persönlich und apart gewürzt seine quartige Harmonik und seine fein ausgewogenen, mit subtilem Reiz wirkenden Dissonanzen . . ."

NEUE FREIE PRESSE (Wien), 5. und 9. Januar 1915. — (5. Januar 1915.) „Karl Goldmark." Von Julius Korngold. „. . . Wie auf alle Opernkomponisten, die von den siebziger Jahren ab nach Geltung strebten, drückten Wagner und die alles Interesse aufsaugende Wagner-Bewegung auf ihn. Neben und gegen Wagner zählten aber lange nur Brahms und seine Partei in Wien. Wie Brahms erst nach dem Tode Wagners zum unbestrittenen, breitere Volkstümlichkeit genießenden Künstler emporwuchs, so schlug für Goldmark trotz des Ruhmes der ‚Königin von Saba' eigentlich erst nach dem Tode Brahms' die Stunde . . ." „Goldmark ist nicht leicht einzureihen. Er war eine Erscheinung für sich, war ein Spezialfall, war — Goldmark. In seinen Anfängen vernahm auch er den üblichen Willkommgruß an den ‚Modernen'. Auch in ihm sah man den irregeleiteten Bildmusiker, der das Ohr sehen lehren wolle, den Verächter der Form. Heute wissen wir, daß der ‚Dissonanzenkönig' das mildeste Zepter geführt hat. Sein Reich der Dissonanz ist schon lange an das mächtigere der Konsonanz angefallen, wie dies in der Staatengeschichte der Harmonie kein seltener Fall ist . . . Man kann ihn der Nachromantik zuzählen, da etwa, wo diese bereits in die Moderne zu modulieren beginnt; man kann ihn aber auch zugleich unter dem Gesichtswinkel des Musikalisch-Geistreichen betrachten und wird für beiderlei Eingliederung, in die Nachromantik wie ins Musikalisch-Geistreiche, in dem exotischen Element seiner Musik kein Hemmnis finden. Dieser exotische, orientalische Einschlag bei Goldmark ist ein Merkwürdiges für sich. Er selbst bekannte sich zu einer eigentümlichen Disposition seiner Phantasie, die ihn eine im Grunde gar nicht existierende Tonwelt nachempfinden und nachschaffen hieß. Benützt doch auch sein Hauptwerk keineswegs vorhandene orientalische Melodieen, deren er nicht eine zu kennen erklärte, die zum Umfange von vier Takten gediehen wäre. Während aber, um den Fall an einem Beispiel, etwa an Schumanns ‚Bilder aus dem Osten', klarzumachen, in diesen Stücken das Exotische, die lang ausgeprägte Schumannsche Ausdrucksweise zu leicht in der Grundstimmung färbt, bezieht Goldmark aus seinem selbstgeschaffenen Orient gerade die stärksten, originellsten, auch für Angelegenheiten des Okzidents merkwürdig brauchbaren melodischen Eingebungen, gewinnt hauptsächlich erst dadurch die ihm eigene, die Goldmarksche Ausdrucksweise. Darum hat auch diese Exotik die gesunde Kraft seines Formens und Gestaltens nicht beeinträchtigt. Und nie hat ihn sein Musikalisch-Geistreiches, das sich als solches, so gut wie bei einem Liszt und einem Berlioz und später erst recht bei einem Richard Strauß, schon durch die Überraschungen der Farbe

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und des Klanges ankündigte, sein warm schlagendes Herz verleugnen lassen. Die Musik sprang wie eine heiße Quelle aus ihm empor. Neben der Vorliebe für das Sinnliche und Farbige tritt eine Neigung zum Einfachen und Volkstümlichen, ja Volksliedmäßigen deutschen Gepräges um so auffälliger hervor: die verräterische Sehnsucht der Geistreichen nach Entspannung; wer dächte nicht sofort an Gustav Mahler? Liebevoll horchte Goldmark dahin, wo das Heimchen des Volksliedes zirpt, griff mitten unter den brennenden Rosen aus dem Osten nach der deutschen Feldblume ... Gleich seine erste Oper enthüllte seine starke, aus glühender Seele geborene dramatische Begabung, und gleich nach dieser ersten Oper versuchte man seine Abstempelung zum Wagner-Epigonen. Dennoch hat er erst in seinem zweiten Bühnenwerke, im ‚Merlin', dem gewaltigen Magier das unerläßliche Opfer dargebracht, um fortan bewußt von dessen Wegen die seinen zu scheiden. Überzeugt stellte er die Gesangsmelodie über die Orchestermelodie, erklärte jene, damit Arie, Ensemble und Chor nach älterer Opernschule, für das herrschende Element. Freilich konnte er, die Scylla Wagner meidend, nicht verhindern, daß man ihn in die Charybdis Meyerbeer fallen ließ. Aber auch dagegen, für meyerbeerisch in dem üblen Sinne der Stilvermengung, der Suche nach dem Effekt gelten zu sollen, wehrte er sich. Im übrigen unterschätzte er den Effekt keineswegs; und welcher Dramatiker hätte ihn je ernstlich verachtet? . . ." — (9. Januar.) „Karl Goldmark." Ein Erinnerungsblatt von Felix Weingartner. „. . . Wagner soll von der ‚Königin von Saba' gesagt haben, sie stimme ihn traurig, weil sie ihm in einem verführerischen Bilde das vor die Augen führe, was er sein ganzes Leben lang bekämpft habe. Dieser Ausspruch ist aus seinem Munde ganz begreiflich, denn die ‚Königin von Saba' ist eine große Oper im alten Sinne, nur mit modernen Mitteln ausgeführt. Es ist aber gerade ihre Stärke, daß sie nichts anderes sein will und sich nicht in Gebiete verliert, die dem Stoff und wohl auch der Begabung Goldmarks fernelagen. Gerade die orientalische große Oper entsprach seiner Individualität wie nichts anderes; darum blieb auch die ‚Königin von Saba' sein stärkster Erfolg . . ." „Ich betrachtete den kleinen Mann oft wie ein Stück wandelnder Geschichte. Was ist alles im Leben und Kunst an ihm vorübergezogen? Als er geboren wurde, war Goethe noch unter den Lebenden, und ein übergoethisches Lebensalter ist ihm zu erreichen beschieden gewesen. Nun, inmitten des grausigen Weltkriegsgetümmels, hat er den Frieden gefunden. Niemand kann ihm ein anderes als ein freundliches Gedenken weihen; dies wird sein Grab ebenso schön schmücken wie die Lorbeeren, die er in reichem Maße errungen hat."

NEUES WIENER TAGBLATT, 3. Januar 1915. — „Karl Goldmark." Von Max Kalbeck. „Viele hat er überlebt, nur sich selbst nicht. Der letzte Zeuge eines vor ihm ins Grab gestiegenen Künstlergeschlechts, erscheint Karl Goldmark der nachwachsenden Generation geistiger Kinder und Enkel als Herold einer sich vorbereitenden neuen Zeit. Hesperus erlischt im Abendrot, um als Morgenstern wieder aufzuleuchten; sein stiller Glanz wirkt ruhig weiter fort; der Sonne nach, der Sonne entgegen. Nicht ein Müder, Abgelebter, Gebrochener, dessen Daseinsrecht längst verwirkt war, ist von uns geschieden: mitten aus der Kraft und Freudigkeit des Schaffens raffte der Tod ihn hinweg, diesen Jüngling von 84 Jahren. Er hatte uns an das Wunder der Ausnahme gewöhnt, so daß wir es wie die Regel hinnahmen, die sich von selbst versteht, und erst jetzt bestaunen wir, was wir immer wieder erfuhren, da wir uns trauernd Rechenschaft davon ablegen sollen. Und wenn wir heute, schmerzlich von der Nachricht seines Todes überrascht, beklagen, daß Goldmark nicht nur denen, die ihn persönlich kannten und liebten —



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beides sind hier identische Begriffe —, sondern auch der musikalischen Welt zu früh entrissen wurde, so wünscht das Gesagte für keine mit der Erregtheit des Augenblicks zu entschuldigende, hyperbolische Redensart gehalten zu werden, sondern möchte als Tatsache gelten. Goldmarks Produktion achtete kaum der äußersten Altersgrenze des Psalmisten, sie fühlte sich geradezu auf die Äonen der Urväter angelegt. Ein Dezennium mehr oder weniger spielte bei ihm so gut wie gar keine Rolle. Gelegentlich versicherte er mir ganz ernsthaft, er wäre froh, wenn er alle zehn Jahre einmal einen halbwegs brauchbaren Operntext fände. Damit stimmen auch die Daten seiner dramatischen Hauptwerke überein: ‚Die Königin von Saba' erschien 1875, ‚Merlin' 1886, ‚Das Heimchen am Herd' 1896. Die zweite Operntrias ‚Briseïs', ‚Götz' und ‚Wintermärchen' drängte sich in den Abschnitt 1899—1908 zusammen, ein Zeichen, weniger dafür, daß der Komponist mit seinen Texten mehr Glück hatte oder zufriedener war, denn auch die früheren genügten ihm nicht, als dafür, daß er sich körperlich nicht auf der Höhe fühlte und noch andere äußere Gründe zur ‚Eile' zu haben glaubte. Bei seiner letzten Oper war er 78, bei seiner ersten 45 Jahre alt. Die Frage bleibt offen, ob das ‚Wintermärchen' wirklich die letzte war. Vielleicht entblüht dem Grabe unseres westöstlichen Minnesängers eine posthume ‚Esther', welche, zur Rose von Saron hinüberrankend, Schwester Sulamith die Hand reicht und den Reigen schließt. Dann hätte die tönende Muse Goldmarks, die sich immer in einer neuen reizenden Frauengestalt verkörperte, den Kreis der Verwandlungen durchschritten und kehrte zurück zu ihrer Heimat ..."

NEUES WIENER JOURNAL, 3. Januar 1915. — „Karl Goldmark †." Von Elsa Bienenfeld. „In Goldmarks Kompositionen drückt sich eine originelle Persönlichkeit stark und mutig aus. Seine auf der Harmonik des übermäßigen Dreiklangs fundierte Melodie, in welcher die durch enge Melismengruppen vorbereitete Zäsuren charakteristisch sind — die Goldmarksche ‚Triole' ist berühmt —, hat eine stolze, siegreiche Geste. Ein prachtvolles Kolorit ist Goldmarks Schöpfungen eigentümlich: er malt stets auf purpurnem Grund, der auch den zarten Farben ein volles Kolorit gibt. Gleich den großen klassischen Meistern, war Goldmark auf allen Gebieten der musikalischen Komposition tätig und war in der nachwagnerischen Zeit bis auf Richard Strauß der erfolgreichste Opernkomponist der deutschen Bühne. Als einer der bedeutendsten Repräsentanten der österreichischen Kunst wird sein Name Geltung behalten ..."

FREMDENBLATT (Wien), 8. Januar 1915. — „Persönliches über Goldmark." Von Richard Specht. „... Ganz seltsam war sein Verhältnis zu Brahms, in dessen Ruhmesschatten er lange gestanden hat, und der — manch bitteres Wort Goldmarks hat es bezeugt — nicht immer in freundschaftlicher Neidlosigkeit das Seine getan hat, um Goldmarks schweren Künstlerkampf zu erleichtern; Beziehungen, über die des geschiedenen Meisters autobiographische Aufzeichnungen manch Kurioses enthalten dürften, und über die Näheres gesagt werden mag, wenn diese Memoirenschriften der Öffentlichkeit übergeben worden sind. Sicher aber ist, daß Goldmark gegen Brahms, dessen Meisterschaft er aufs höchste verehrte, verletzbarer war, als irgendeinem anderen gegenüber, und daß wieder Brahms, der das irgendwie spürte, ein diebisches Vergnügen darin fand, ihn durch allerlei kleine, sicherlich oft recht harmlos gemeinte Malicen, deren sein behaglich knurriges, vergnügt stacheliges Wesen recht wohl fähig war, immer wieder aufzubringen. Brahms sagte es mir einmal selbst: ‚Sehen Sie, Goldmark ist ein famoser Kerl, aber er ist so empfindlich, und da reizt es mich immer, ihn zu necken.' Oft ganz harmlos, wie gesagt: damals zum Beispiel, als beide durch Orden ausgezeichnet wurden, aber Brahms

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch einen höheren als Goldmark, den er dann scherzend eine Zeitlang immer als den ihm als Ordensmeister ‚Untergebenen' apostrophierte. Nicht durchaus so unschuldig, als die Kronenwährung eingeführt wurde und Brahms wenig glücklich witzelte: ‚Jetzt wird die Kreutzersonate auch wertlos, und Goldmark muß eine Hellersonate schreiben; die wird aber auch nur die Hälfte wert sein.' Und ganz und gar verstimmend in einer Szene, die sich nach der Aufführung des Goldmarkschen Psalms nach Luthers Dichtung abspielte, und in der Brahms auf das schroffste — und nebenbei vollkommen irrend — bestritt, daß ein Jude sich in diese Gefühls- und Geisteswelt hineinleben könne, geschweige denn, daß er wirklich fähig sei, sie künstlerisch zu gestalten. Derartige Äußerungen, aber auch solche, in denen gewiß keine kränkende Absicht lag, verwundeten Goldmark aufs tiefste. Er hatte nicht den überlegenen Humor, um sich leicht darüber hinwegsetzen zu können, und empfand es schmerzlich, weil es von einem kam, dem er jederzeit mit schöner Ehrerbietung gegenübergetreten war, und weil er hinter alledem eine Unfreundlichkeit der Gesinnung fühlte, unter der er litt. Er war stolz; war es zeitlebens gewesen, hat sich niemals um Aufführungen oder Verleger beworben, niemals um Beziehungen gekümmert, hat jede Kränkung und Zurücksetzung schweigend ertragen, keiner Bosheit die Freude gemacht, zu zeigen, daß sie getroffen hat, ist jeder Ehrung aus dem Weg gegangen, die ihm nicht freien Herzens entgegengetragen worden ist. Aber er wußte, was er wert war, und was er fordern durfte. Er hat die Achtung, die Brahms bei alledem für ihn hatte, nicht empfunden und das Verhalten des größten gleichaltrigen Kunstgenossen war ihm ein dauernder Schmerz. Er hat ihn nie verwunden . . ."

PRAGER TAGBLATT, 3. Januar 1915. — „Karl Goldmark." Von Ernst Rychnovsky. „. . . . Goldmark gehört zu denjenigen nicht gerade seltenen Komponisten, deren Ruhm an ein einziges Werk geknüpft ist. Wenn man heute von Goldmark spricht, wird sofort der Gedanke an die ‚Königin von Saba' lebendig, jene Oper, die heute zu den festesten Beständen des Theaterspielplanes gehört, und mit der jedes Theater, dessen Ausstattungswesen auf der Höhe steht, immer die schau- und hörbegierige Menge befriedigen und entzücken kann. Gerade in dieser Oper hat Goldmark sein Bestes und Individuellstes gelegt, trotzdem das Textbuch an dramatischen Todsünden nicht arm ist. Aber über alle Mängel der Handlung hilft die rassige Goldmarksche Musik hinweg, der an den Orient gemahnende Farbenreichtum, das Schwelgerische der Phantasie, die Rhetorik des Ausdrucks. Dazu die breite, sinnlich schöne und edel geschwungene Kantilene, deren ‚magische Töne' sich ins Ohr einschmeicheln und der dunklen Gefühle Gewalt wecken. Für das orientalische Kolorit hat Goldmark einen Ton getroffen, der, man möchte sagen, vorbildlich geworden ist und viele nach ihm zur Nachahmung gereizt hat. Aber auch hier wiederholte sich das alte Spiel der Natur, daß die Kopie, und sei sie noch so gut, das Original nie im entferntesten erreichen kann. Bei Goldmark lag die Sache eben anders. Er hatte sich bei der ‚Königin von Saba' sicherlich nicht vorgenommen, durch gewisse Harmonieen, durch Bevorzugung von Moll und Nebendreiklängen eine Musik zu schaffen, die an die mondkalten Nächte des Morgenlandes gemahnen sollte. Diese Musik war ohne Zweifel ein Ausdruck der Abstammung des Komponisten, war vielleicht ein in Tönen lebendig gewordener Atavismus, der aber eine Frische in sich trägt, die bis auf den heutigen Tag unverwelkt geblieben ist. ‚Wie er's mußt', so konnt' er's' möchte man im Falle Goldmark mit den Worten Hans Sachsens sagen . . ." Willy Renz

Schluß folgt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

114. **Richard Wagner:** Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe, Band 13—14, 15—16; Verlag: Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel, Leipzig 1914. (Zwei Doppelbände je Mk. 3.—.)

Die drei ersten Bände enthalten einen Neudruck der Autobiographie mit demselben Satz wie die Sonderausgabe im Bruckmannschen Verlag (München 1914). Der Text ist hier von unzähligen Druckfehlern der großen Ausgabe des Jahres 1911 gesäubert, insbesondere sind die teilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellten Eigennamen berichtigt. Die Vorbemerkung führt zur Entschuldigung der unvollkommenen Erstausgabe an, sie habe eine peinlich genaue Wiedergabe des Textes der Basler Privatausgabe bezweckt. „Inzwischen hat der Vergleich dieser Privatausgabe mit der ursprünglichen, vom Meister selbst sorgfältig durchgesehenen und an Hunderten von Stellen eigenhändig verbesserten Handschrift ergeben, daß der mit der Korrektur damals allein betraute Gelehrte [d. i. Nietzsche!] nicht nur zahlreiche Druckfehler übersehen, sondern auch viele stilistische Änderungen vorgenommen hat, ohne hierzu ermächtigt zu sein. Die vorliegende neue Ausgabe ist — bis auf die deutschen Lettern und die heute übliche Orthographie — eine möglichst getreue Wiedergabe der Handschrift." Man wird unter solchen Umständen der Ausgabe von 1911 den Vorwurf der übereilten, ungründlichen Flüchtigkeit nicht ersparen können. Bekanntlich sind, mit vollem Recht, am Texte gelegentlich kleine Änderungen und Kürzungen vorgenommen worden. Um so weniger begreift man, warum die Druckfehler mit so merkwürdiger Pietät gewahrt bleiben mußten. In einem anastatischen Druck der Basler Ausgabe wären die Fehler unvermeidlich gewesen, im Neusatz durften sie nicht vorkommen. Dafür erhalten wir jetzt den Abdruck der Handschrift. Aus wenigen beliebigen Stichproben ergibt sich sofort, daß wirklich der Text an den meisten Stellen erheblich verbessert wurde. Manchmal aber erscheint der jetzige Wortlaut schlechter als der von 1911. Fehlerhafte Lesarten der Handschrift durften ebensowenig verewigt werden wie die Basler Druckfehler. Das Verfahren der Textwiedergabe scheint in beiden bisherigen Ausgaben allzu äußerlich gewesen zu sein. Ein sicheres Urteil steht freilich nur demjenigen zu, dem die Vorlagen selbst, die Handschrift und der Basler Druck, zugänglich sind. Glücklicherweise sind die Abweichungen, soviel ich sehe, sachlich bedeutungslos. Für den wissenschaftlichen Gebrauch kommt jetzt, schon wegen der berichtigten Namen, nur noch die Volksausgabe in Betracht; doch wird man gut tun, bei wichtigen Zitaten auch die große Ausgabe zu vergleichen.

Die Autobiographie ist ein Rückblick, den Richard Wagner in den Tagen von Tribschen auf sein bisheriges Leben warf, eine Schilderung, die vornehmlich dem König zugedacht war und „von der Freundin und Gattin nach seinen unmittelbaren Diktaten niedergeschrieben" wurde. Wie für „Dichtung und Wahrheit" werden wir die unmittelbaren Lebenszeugnisse zur Ergänzung und Berichtigung heranziehen. Eine ansprechende Vorarbeit hierzu bietet S. Benedict in seinem 1913 erschienenen Buche „Richard Wagner, sein Leben in Briefen, eine Auswahl aus den Briefen des Meisters". Spätere Ausgaben der Autobiographie werden reichliche Gelegenheit zu erläuternden Anmerkungen finden, wodurch der tatsächliche historische Wert des Buches erst ins rechte Licht tritt. Vorläufig sind nur in Anmerkungen unter dem Text einige irrige Daten berichtigt bzw. fehlende genaue Daten ergänzt, meist in bezug auf den Dresdener Aufstand. Ganz vereinzelt und im Hinblick auf zahllose, unerwähnte andere Fälle unverständlich ist die Anmerkung auf Seite 162 des ersten Bandes, wo ausnahmsweise einmal die verschiedene Lesart des Basler Druckes und der Handschrift angeführt wird. Die Abweichung ist hier so belanglos wie gewöhnlich auch sonst.

Der 16. Band, von Sternfeld besorgt, bringt eine Nachlese zum 11. und 12. Band der Sämtlichen Schriften. Der Herausgeber schreibt: „Obwohl der 12. Band schon eine stattliche Ergänzung der Schriften des Meisters enthalten hatte, erwies es sich doch als notwendig, auch ihn wiederum durch Stücke zu ergänzen, die dort vermißt wurden. Dazu gehörten die Briefe an Friedrich Uhl und Friedrich Stade, die Wagner für die Öffentlichkeit bestimmt hatte. Daran gliederten sich auch noch eine große Anzahl ähnlicher Mitteilungen: entweder schon damals in Zeitungen erschienene oder doch für sie bestimmte Erklärungen. Anderes kam hinzu, was neuerdings erst bekannt geworden war oder in mangelhaften Drucken vorlag. Dann wurden die Urkunden für die Entwickelung des Bayreuther Werkes um dreißig vervollständigt, programmatische Erläuterungen aus alten Programmen beigegeben, die Sammlung der Gelegenheitsgedichte ergänzt, vor allem aus den dramatischen Dichtungen die Stücke hinzugefügt, welche der Dichter in späteren Fassungen geändert oder fortgelassen hatte. Dazu kamen endlich einige wenige Auszüge aus Briefen, die das Gepräge längerer Abhandlungen tragen. Als Druckvorlagen wurden, soweit sie erreichbar waren, Originalmanuskripte, Faksimiles und Erstdrucke zu Rate gezogen. Vollständigkeit wird bei alledem niemals erreicht werden, wohl aber liegen nun in dieser Volksausgabe Wagners dichterische und literarische Werke in einer Reichhaltigkeit vor, die den Titel ‚Sämtliche Schriften' wohl rechtfertigen dürfte." Den Stoff gliedert Sternfeld in die Abschnitte „Lebensgeschichtliches", „Zur Kunst", „Zur Geschichte des Bayreuther Werkes", „Zu den dramatischen Dichtungen", „Zu den Gelegenheitsgedichten". Die Texte sind mit aller Sorgfalt abgedruckt, erläuternde Anmerkungen am Schlusse des Bandes enthalten die nötigen bibliographischen Nachweisungen.

Unter den Aufsätzen zur Kunst verdienen vor allen die „Szenischen Vorschriften für die Aufführung des ‚Lohengrin' in Weimar 1850" noch heute Beachtung. Sie sind von Origininalzeichnungen begleitet. Hierbei sind die Bemerkungen über den Zwischenvorhang im dritten Akt wichtig: „Ein wirklicher, praktikabler Vorhang, welcher am Schlusse der zweiten Szene, nach der Mitte zu, sich schließt. Er bleibt dann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

so lange geschlossen, bis die Szene verwandelt ist; dann wird er — wie ein Dekorationshintergrund — ganz in die Höhe, hinter das Proszenium, aufgezogen. Dieser praktikable Vorhang soll vom Proszenium die Szene des Brautgemaches so weit verengen, als es zumal auch nötig ist, um bereits schon während dieser Szene (also im Zwischenakte) die Bühne für die folgende Dekoration, die Wiederholung der Szene des ersten Aktes, mit den Seitenterrain-Erhöhungen usw. vorbereitet halten zu können." Diesen Zwischenvorhang verwendet Wagner hernach auch im ersten Akt der „Götterdämmerung" und im dritten der „Meistersinger". Neben dem praktischen Zweck, den schnellen Umbau zu ermöglichen, hat der Vorhang ästhetische Bedeutung: Verengung des Szenenbildes, Umrahmung des Innenraums im Gegensatz zum weiten Ausblick durch den völlig geöffneten Bühnenmantel in der nächsten Szene. Diese ästhetische Wirkung haben die meisten Aufführungen, auch wenn sie sich sonst genau an die Vorschrift halten, viel zu wenig berücksichtigt. Wagner empfiehlt also schon im „Lohengrin" ein sehr einfaches und sehr wirksames Mittel zur natürlichen Belebung des Bühnenbildes durch Einführung des verstellbaren Bühnenmantels. Die programmatischen Erläuterungen dienen meist nur zum Verständnis der aus dem dramatischen Zusammenhang für den Konzertvortrag herausgenommenen Stücke. „Tannhäusers Romfahrt", das Programm zum Vorspiel des dritten Aktes, ist aber so schön und anschaulich, daß man noch heute Anregung zur richtigen Auffassung und Wiedergabe des Tonstückes daraus schöpfen kann.

Die Bruchstücke aus dem Jugenddrama „Leubald" sind immer noch sehr spärlich und beschränken sich auf die im Prachtwerk der Frau Burrel gegebenen Mitteilungen. Am reichhaltigsten sind die Zusätze zum „Tannhäuser": Venusberg-Szene nach der alten Dresdener Fassung, wie sie gewöhnlich gesungen wird, Rückübersetzung aus dem Französischen, d. h. Wortlaut der deutschen Partitur der sogenannten Pariser Bearbeitung. Als Zwischenglied zwischen dieser endgültigen vertonten Textgestalt und dem ursprünglichen literarischen Entwurf, wie er im zweiten Band der Schriften abgedruckt ist, sollte eigentlich auch noch der französische Text mitgeteilt werden, weil erst dadurch die Wandlungen vom deutschen Entwurf zum Wortlaut der deutschen Partitur uns klar werden. Der Schluß des dritten Aktes erscheint in vierfacher Fassung. Unter den Gelegenheitsgedichten stehen manche, z. B. die Tribschener Kinderhymne, die man in einer für weitere Kreise bestimmten „Volksausgabe" kaum vermissen würde.

Die Gesammelten Schriften und Dichtungen in zehn Bänden bilden eine wohlüberlegte Auswahl, deren Anordnung, weil vom Verfasser selbst herrührend, ebenso beizubehalten ist, wie etwa die Ausgabe letzter Hand von Goethes Werken. Ich habe daher, im Gegensatz zu J. Kapp, bei meiner Ausgabe in der Goldenen Klassiker-Bibliothek diesem Vorbild mich streng angeschlossen. Durch Nachtragsbände können die „Gesammelten Schriften" leicht zu „Sämtlichen Schriften" erweitert werden. Allerdings ist die Übersichtlichkeit in der Originalausgabe der Verleger jetzt dadurch gestört, daß den Nachtragsbänden 11 und 12 nunmehr im 16. Band ein weiterer Band nachgestellt wird, ohne daß die absolute Vollständigkeit damit bereits erreicht ist. Der Nachtrag zu den Gesammelten Schriften wird späterhin noch einmal neu geordnet werden müssen. Vorläufig aber freuen wir uns der mit der Volksausgabe gebotenen, so erheblichen und wertvollen Mehrung.

Den wertvollsten Teil der neuen Ausgabe erblicke ich in dem von Erich Schwebsch ausgearbeiteten ausführlichen, gründlichen und verständigen Namen- und Sachregister (S. 327—458). Sach- und Namenregister zu Wagners Schriften brachten zuerst die viel zu wenig bekannten und geschätzten Werke von Heinrich von Stein und Glasenapp: Das 1883 erschienene, die neun Bände der Gesammelten Schriften umfassende Wagner-Lexikon (Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung Richard Wagners in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften zusammengestellt) und die 1891 gedruckte, auch den 10. Band berücksichtigende Wagner-Enzyklopädie (Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners, in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt). Das Lexikon ist ein Schlagwörterbuch der philosophischen Begriffe, die Enzyklopädie ein Namen- und Sachverzeichnis. Hans von Wolzogens Namen- und Begriffsverzeichnis zu den Gesammelten Schriften 1907 vereinigte in kürzester Fassung mit Hinweis auf die einzelnen Stellen in den Schriften die Stichwörter des Lexikons und der Enzyklopädie. Auf dieser Grundlage arbeitet Schwebsch weiter, indem er nicht bloß wie Wolzogen die zehn Bände der Gesammelten Schriften, sondern die sechzehn Bände der Volksausgabe behandelt. Die Autobiographie und die kleineren Aufsätze der Bände 11, 12 und 16 vermehren natürlich den Inhalt des Registers ganz erheblich. Dem Benutzer wird in handlichster Form der ganze Gedankenreichtum der für die Öffentlichkeit bestimmten Schriften Wagners dargeboten. Das Namen- und Begriffsverzeichnis der wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Briefe wird einst dem Register der Schriften zur Seite treten und damit die so wichtige Arbeit der Sammlung und Sichtung vollenden. Das Verzeichnis in seiner vorliegenden Gestalt befriedigt alle gerechten Anforderungen. Einige falsche, teilweise aus Wolzogens Register übernommenen Zahlenangaben müssen nach und nach beseitigt werden. Vielleicht ließen sich auch die Begriffe selbst und die Stichwörter noch etwas vermehren. So wären z. B. die Stichwörter Bildhauerkunst, Dankbarkeit, Endreim, Geschlechtsliebe, Konzert, Männerliebe, Melodram, Natur, Regeneration, Stabreim aufzunehmen. Melodram (Schriften IV, 4; VIII, 81) fehlt z. B. ganz, Endreim und Stabreim würden durch den Hinweis auf Reim erledigt. Ein böses Versehen ist „Strichart, Kapellmeister in Dresden" nach XVI, 228:

> trotz der Herrn Kapellmeister Strichart
> bleib' ungestrichen ich Eu'r Richard!

Glücklicherweise ist dieser merkwürdige Fall vereinzelt und tut dem Wert der ganzen Arbeit keinen Abbruch. Von falschen Schreibungen bemerke ich Garriques statt Garrigues, Nibuhr

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

statt Niebuhr. Im Anschluß an Wolzogen verweist Schwebsch sowohl auf die Seitenzahlen der großen Ausgabe der Gesammelten Schriften wie auch auf die Volksausgabe. Damit ist der Zusammenhang mit der gesamten bisherigen Wagner-Literatur gewahrt. Die „Alphabetische Reihenfolge der einzelnen Schriften und Dichtungen, nebst Schlagwörtern und Hinweisen" ist ebenfalls eine nützliche Zugabe, die ein rasches Auffinden aller in der Volksausgabe befindlichen Werke ermöglicht. Somit ist nichts versäumt, was zur bequemen Übersicht und praktischen Verwertung des in den Schriften enthaltenen Gedankenschatzes dienen kann. Wolfgang Golther

## MUSIKALIEN

115. **Arthur Seybold:** Das neue System. Leichtfaßliche Violinschule. op. 172. Verlag: Ant. J. Benjamin, Hamburg. (Mk. 3.—.)

Schon wieder eine Violinschule, die freilich nur die erste Lage ausführlich behandelt und die ersten Anfänge der dritten. Der Verfasser, dessen Name in der geigenpädagogischen Literatur längst einen guten Klang hat, hat die Materialien, nach denen er seinem fünfjährigen Jungen das Geigen beibrachte, sehr hübsch zusammengestellt; er zieht neben zahlreichen Volksliedern und eigenen Übungen und Stückchen auch Übungen von Spohr, Duettsätze von Pleyel, Gebauer und Mazas heran. Wilhelm Altmann

116. **Karl Wyrott:** Technische Studien für Klavier. Verlag: Rich. Banger Nachfolger (A. Oertel), Würzburg. (Mk. 2.—.)

Eine klaviertechnische Studiensammlung, wie es deren bereits eine ganze Anzahl gibt. Anzuerkennen bleibt die im Vorwort ausgesprochene Überzeugung, daß dem eigentlichen klavieristischen Studium ein solches gymnastischer Art vorausgehen müßte. Allerdings dürfte dies in keinerlei Übertreibung geschehen, sonst, meine ich, wird der Zweck verfehlt. Verfasser bringt in der Einleitung einen mit bildlichen Darstellungen ausgestatteten Extrakt aus Jackson's „Finger- und Handgelenkgymnastik", den mancher gewiß mit Gewinn lesen wird. Zum gründlichen Studium der modernen Kunst des Klavierspiels dürften diese „Auszüge" aber doch zu spärlich sein. Ohne eingehende Beschäftigung mit den Speziallehrbüchern (beispielsweise: Xaver Scharwenka's „Methodik des Klavierspiels") wird kaum ein nennenswerter Erfolg zu erzielen sein. Im übrigen ist die Anordnung des Stoffes in gut disponierter Weise erfolgt, so daß ich das Werk mit Fug und Recht empfehlen kann.

Carl Robert Blum

117. **Robert Kahn:** Gesänge für eine Singstimme und Klavier. op. 61. Verlag: Bote & Bock, Berlin. (11 Hefte je Mk. 1.— bis 1.50.)

In diesen Heften rechtfertigt Kahn die gute Meinung, die man bisher von ihm gewonnen hatte. Seine Begabung ist vielseitig: ihm liegt die tragische Ballade („Die Rache") ebensogut wie die gemütvolle Romanze („Graf Eberhards Weißdorn"); er bietet mit dem „Reh" ein liebenswürdiges, anschaulich-humoristisches Liedchen und mit „Ein Erwachen" einen Gesang voll verzweiflungsvoller Leidenschaft, um derentwillen man sogar den allzu häufigen Wechsel der Taktart übersieht. Auch die Liebeslyrik ist durch einige Stücke vertreten, die sich weit über Mittelgut emporheben. Die Singstimme ist teilweise in klarer, melodischer Linie geführt, teilweise deklamatorisch behandelt, wobei dann aber das Klavier die Fortführung des Melos übernimmt. Gute Textbehandlung, reiche, aber nicht überwuchernde Harmonik sind den Liedern weiterhin nachzurühmen. Die Klavierstimme erfordert einen geübten und sehr musikalischen Spieler, bietet diesem aber auch oft sehr dankbare Aufgaben.

118. **Albert Bing:** Vier Lieder. op. 6. Verlag: Gustav Allner, Dessau. (je Mk. 1.—.)

Als Lieder möchte ich diese zweifellos von Begabung zeugenden Tonstücke nicht ohne weiteres bezeichnen, denn das gesangliche Moment tritt hinter dem Streben nach Farbe und Stimmung in ihnen so weit zurück wie die melodische, klare Linie hinter der Deklamation. Die beiden Sonette von Mörike hat der Tonsetzer in ihrem Stimmungsgehalt sehr glücklich erfaßt, aber ich möchte doch einmal den Gedanken aussprechen, daß die Vertonung eines Sonetts doch wohl eine ähnliche geschlossene und durchsichtige Form erheischt, wie sie dieser dichterischen Kunstform eigen ist. Der Reiz des Sonetts beruht ja im wesentlichen darin, daß durch die gebundene Form eine straffe Konzentration des Gedankens bedingt und durch die gleichlautenden Reimpaare ein unverkennbar musikalischer Eindruck erzielt wird. Leider ist es Bing ebensowenig wie bisher einem anderen gelungen, dieser Eigenart des Sonetts bei der Vertonung Rechnung zu tragen. Auch „O holde Nacht" ist reich an zarten Stimmungswerten, am unmittelbarsten wirkt „Lenz". Das Bestreben, in Harmonik und Rhythmik unerwartete Eindrücke zu erzielen, verleitet den begabten Tonsetzer oft zu Künsteleien, von denen er sich mit der Zeit hoffentlich frei machen wird.

119. **Bruno Seidler-Winkler:** „Die alten Kämpen." Ballade für Gesang und Klavier. Verlag: Bote & Bock, Berlin. (Mk. 1.50.)

Das Gedicht von Max Kretzer ist offenbar von der bekannten „Nächtlichen Heerschau" beeinflußt, hinter der es aber an Plastik des Ausdrucks weit zurückbleibt. Die Vertonung erhebt sich nirgends über die mittlere Linie der gegenwärtigen Kriegsschöpfungen, verrät aber in mancher hübschen Wendung eine Begabung, die entwickelungsfähig zu sein scheint. Die allzu häufige Verwendung der Triole und eines punktierten Rhythmus ermüdet auf die Dauer.

120. **Hugo Kaun:** „Heil dir im Siegerkranz." Verlag: Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig.

Der Gedanke, daß wir die gleiche Melodie wie die Engländer für unsere Volkshymne haben, ist gewiß uns allen peinlich, und so wäre es nur mit Freuden zu begrüßen, wenn es einem Tonsetzer gelänge, für das alte Preußenlied eine neue, gleichwertige Weise zu finden. Leider ist dies Kaun nicht gelungen. Seine Melodie, die schon im zweiten Takte unvolkstümlich wird, dürfte kaum Aussicht haben, sich einzubürgern. Man braucht nur den viertletzten Takt anzusehen und zu singen, um das zu erkennen.

F. A. Geißler

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRITIK

## OPER

BERLIN: Es ist eine Freude, jetzt den „Siegfried“ zu hören. Ein Kulturbesitz, um den man uns beneiden darf und beneidet. Das Deutsche Opernhaus, das den Ehrgeiz hat, den „Ring“ in dieser Spielzeit zu vollenden, kann sich nicht auf die eigene Kraft verlassen. Lücken klaffen, die nur durch Gäste auszufüllen sind. So läßt sich der spätere Wagner leichter meistern als der frühere. Oder sollten nicht auch da Klippen zu umschiffen sein? Der Mann am Pult hat hier sein Persönlichstes einzusetzen. Ob Eduard Mörike wirklich soviel Eigenes zu bieten hat, ist zu bezweifeln. Gewiß leitet ihn die Routine ungefährdet durch die Partitur, aber sie hemmt auch seinen Aufschwung, verführt ihn zu gedämpfter Rede, hindert ihn das Motiv herauszumeißeln und den Klang zu beseelen. Möglich auch, daß der Krieg den Instrumentalkörper geschwächt hat. Kurz: die Summe seiner Arbeit ist eine von Poesie unbeschwerte Tüchtigkeit. Trotzdem schnellte die Temperatur dieser Aufführung vorübergehend zu beträchtlicher Höhe empor. Man hatte sich in Friedrich Plaschke jenes Wotans versichert, dem schon die „Walküre“ die größten Momente verdankte. Auch diesmal zwang der ruhig und voll ausströmende Bariton des Künstlers ebenso zu sich hin, wie die wundervolle Gestaltung aufs tiefste berührte. Mime — der unverwüstliche Lieban — und Wotan in Frage und Antwort, es war ein Erlebnis. Wo dieser Wotan ist, kann auch eine Brünnhilde von besonderer Art nicht fern sein: Eva von der Osten. Die Künstlerin ist erstaunlich gewachsen, hat die Stimme, wenn auch um den Preis des Blütenstaubes, zu höchstem Kraftaufwand gezwungen und kann nun hemmungslos und eindrucksvoll die große Geste pflegen. So senkte sich ihr Gruß an die Sonne in die Herzen. Zu diesen beiden Gästen tritt ein dritter: Heinrich Hensel; der Siegfried des Abends. Liebenswürdig, natürlich, beweglich muß dieser angenehme, wohlgebildete Tenor auf letztes Heldentum allerdings verzichten und sinkt gegenüber der Brünnhilde zu einem schwachen Menschlein herab. Aber nur hier, als das günstige Geschick dieses Abends bereits halb entschieden war, empfand man sein Format als eine Störung. Der eigene Hausrat reichte nur zum Teil aus: Julius Lieban ist trotz alledem, d. h. trotz clownhafter Rückfälle, ein Einziger. Aber der Waldvogel Emmy Zimmermanns brachte die instrumentale Unfehlbarkeit nicht auf; die Erda Emma Vilmars war eine peinliche Episode. Eduard Kandl als Alberich und Robert Blaß als Fafner haben Charakter. Soweit dieser Drache und Apparat war, hatte er seine technischen Mucken und zeigte sich als Miniaturwesen von unfreiwilliger Komik. Man sieht es überhaupt mehr und mehr: Phantasie belebt die Dinge nicht. Der Himmel blau, faltenlos, untadelig. Aber unter ihm gedeiht nur Irdisches, Nüchternes: ein Wunderwald fehlt. Nur die Beleuchtung schafft hier noch Poesie. Und doch: als ich ging, trug ich sie mit mir. War uns nicht Siegfried, das Wunder, wieder erschlossen worden?

Adolf Weißmann

DRESDEN: Eine Neueinstudierung von Bizet's „Carmen“ war weniger eine Notwendigkeit als ein Beweis für die fast weltfremde Vorurteilslosigkeit der Theaterleitung. Während unsere Feinde in aller Welt mit Feuereifer bestrebt sind, deutsche Kunst und Kultur auszumerzen und mindestens als geringwertig hinzustellen, bringt ein großes deutsches Hoftheater mit vieler Mühe und großen Kosten die Neuinszenierung einer französischen Oper heraus, die bisher wahrlich oft genug gegeben worden ist, um für eine Zeitlang im Spielplan fehlen zu können. Gerade weil ich an dieser Stelle und anderwärts seit langen Jahren für deutsche Kunstpflege im völkischen Sinne Richard Wagners einzutreten nicht müde geworden bin, werden meine Leser mich nicht falsch verstehen, wenn ich mich zu den vorstehenden Worten entschlossen habe. Auch „Figaros Hochzeit“ erlebte eine teilweise Neueinstudierung, wobei die Einfügung der Secco-Rezitative Hermann Levis in erster Linie bemerkenswert war. So gern ich anerkenne, daß die Secco-Rezitative mit Geschick und Geschmack geschrieben sind und durch Wegfall des Dialogs dem Ganzen eine musikalische Einheitlichkeit verleihen, so komme ich doch über einen Einwand nicht hinweg. Mozart hat ja selbst vor jeder Arie und jedem größeren Ensemble Rezitative geschrieben, die zum Teil sehr ausgedehnt sind Durch das Hinzutreten der Seccos wird nun das rezitativische Element dermaßen zum Überwuchern gebracht, daß für mich der Gesamteindruck durchaus nicht musikalisch günstiger ist als früher. Die von Fritz Reiner mit großer Sorgfalt und unter Ausrottung aller eingeschlichenen Vorschläge und Einlagetöne vorbereitete Vorstellung gab Margarete Siems, Magdalene Seebe, Minnie Nast, Ludwig Ermold und Friedrich Plaschke Gelegenheit, sich besonders auszuzeichnen. Erwähnung verdient weiter, daß in einer „Freischütz“-Aufführung Emil Enderlein, der bisher als ausschließlich lyrischer Tenor galt, den Max mit überraschender Stimmkraft und -schönheit erstmalig gesungen und damit für seine künftige Verwendbarkeit neue Hoffnungen erweckt hat.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Die künstlerische Leitung unserer Oper ist gegenwärtig von allerhand Personalsorgen bedrängt. Vakanzen sind teils schon vorhanden, teils angekündigt, und von den Kräften, die sich zur Nachfolge bisher vorgestellt haben, vermochte nur eine Minderzahl ihre Anwartschaft gut zu begründen. Zu ihr gehört die Altistin Elisabeth Rabbow vom Koblenzer Stadttheater, die sich als Azucena über den Besitz schöner Stimm- und Darstellungsmittel auswies. In einer Aufführung des „Zigeunerbaron“ (der unter der Leitung Egon Pollaks jedesmal ein Festschmaus für Rhythmengenießer ist) erschien ein Würzburger Gast, Arthur Klaproth, als Zsupan nicht unwürdig, der Nachfolger unseres feinen Komikers Alfred Hauck zu werden, der nach fast drei Jahrzehnten erfolgreichsten Wirkens an der hiesigen Bühne sich ins Bürgerdasein betten will. — Neu einstudiert entstieg kurz vor der Jahreswende die „Königin von Saba“ nach sechzehnjährigem Schlummer dem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Archiv unserer früher so goldmarkfrohen Oper. Wir begrüßten sie mit ehrlicher Bewunderung für ihr Partiturgewand, dessen Farben auch heute noch leuchten, sofern man sich mit heilen Sinnen aus dem Streit um das Musikdrama gerettet hat. Leider weckte die Aufführung, die Dr. Rottenberg an sich mit bestem Stilgefühl leitete, infolge personaler Unzulänglichkeiten bei den älteren Opernfreunden sehnsüchtige Erinnerung an die Zeiten Otto Dessoffs und seines Ensembles. Gisela Korda in der Titelrolle verstärkte die Zweifel an ihren hochdramatischen Qualitäten, und den Assad sang in den ersten Vorstellungen ein trotz achtungswerter Anspannung nicht ausreichender Wiesbadener Gast an Stelle Hutts, der nach verheißungsreichen Proben plötzlich von einer Indisposition befallen wurde. Breitenfeld war als Salomo am rechten Ort. Den stärksten Eindruck gab die Episode der Astaroth, dank Lucy Boenneckens nicht leicht zu überschätzender Kunst. — Ein mächtiger Sprung über Wagner zurück wurde Mitte Januar mit „Norma" getan. Pollak war bemüht, die Linien des Musikalischen und der Handlung zum Besten der Wirkung, soweit eben möglich, zusammenzubiegen, und er hatte die Genugtuung, daß die Künstler verständnisvoll mittaten, an ihrer Spitze Frau Gentner-Fischer, die als Norma durch ihre Bemeisterung der üppigen Bellini'schen Gesangsornamente noch besonderen Beifall erwarb. — Mit dem Zellerschen „Vogelhändler" hat in der Reihe der Neubelebungen vorläufig die Operette das letzte Wort.

Dr. Rudolf Brandl

HANNOVER: Von unserer Königlichen Theaterleitung geschieht alles, um den Spielplan möglichst anregend zu gestalten, was bei dem Mangel an einem Heldentenor, der zu den Fahnen gerufen ist, doppelt schwer fällt. Gastspiele in diesem Rollenfache sind deshalb an der Tagesordnung. So war der bekannte Hamburger Sänger Heinrich Hensel verschiedentlich hier, zuerst in einigen „Parsifal"-Aufführungen vor Weihnachten, die sehr besucht wurden und Zeugnis ablegten von der Wunderkraft, die von diesem einziggearteten Kunstwerke ausgeht. Auch ein junger Straßburger Sänger, Hofmüller, stellte sich uns als Parsifal vor, den er dann noch zweimal unter gesteigerter Wirkung sang. Die Leistungen berechtigten zu den besten Hoffnungen für die Zukunft. Sie waren von entschiedenem Talent beeinflußt, wie auch die jugendlich elastische Figur des Sängers der Illusion sehr entgegenkam. Schade, daß die weiche, lyrische Stimme in unserem akustisch nicht allzugünstigen Hause nicht alle Ausdrucksmöglichkeiten der Wagnerschen Tonsprache zu erschöpfen vermochte, wobei gern zugestanden sein soll, daß an stimmungsvollen Momenten kein Mangel war. Bei gleicher Gelegenheit konnte uns unser neu engagierter Baß Wissiak einen prachtvollen Gurnemanz darbieten. Von der vielseitigen Begabung dieses ausgezeichneten Sängers zeugt es, daß er kurz danach uns mit einem ebenso vornehm durchgebildeten Ochs von Lerchenau im „Rosenkavalier" erfreute. Eine interessante Bekanntschaft machten wir kürzlich im „Fliegenden Holländer", wo der stimmbegabte, gesanglich ausgezeichnet geschulte und anregend gestaltende Baritonist Max Krauß aus München die Titelrolle innehatte. Da noch mehrere Gastrollen für ihn in Aussicht genommen sind, so wird man kaum einen Fehlschluß tun, wenn man sein Auftreten mit Engagementsabsichten verbindet. Heinrich Hensel gab letzthin einen prächtigen, besonders der tiefen Stimmlage der Partie gerecht werdenden Siegmund.

Albert Hartmann

KÖLN: Im Opernhause konzentrierte sich auf die jüngst unter Gustav Brecher in musikalisch und speziell orchestral erlesenem Stile dargebotenen Aufführungen des „Don Juan", dann der „Walküre", der „Meistersinger" und des wiederum in den Spielplan eingereihten „Parsifal" ein besonders starkes Interesse der Theaterfreunde. In letzterem Werke behauptet sich als Titelheld neben dem eindrucksvollen Modest Menzinsky alternierend der vielversprechende Heinrich Winkelshoff in Ehren; außer allem Vergleich mit den hervorragenden Gestaltungen an Alice Guszalewicz und Sophie Wolf erwies sich dahingegen die versuchte Betrauung des neuen Mitglieds Marie Poensgen-Werhard mit der Kundry, für die sie künstlerisch nicht entfernt ausreicht, als ein bedenklicher Mißgriff.

Paul Hiller

## KONZERT

BERLIN: Das 5. Nikisch-Konzert brachte nur zwei bedeutende Werke von einst in Wien lebenden Meistern, Zeitgenossen, die nebeneinander hergingen ohne gegenseitiges Verständnis: das Brahmssche Klavierkonzert in B und die Vierte Symphonie (Es) von Bruckner. Artur Schnabel ist wohl unter den lebenden Pianisten derjenige, der sich in die Eigenart des Brahmsschen Klaviersatzes und gerade dieses Klavierkonzertes am intimsten hineingelebt hat, und der stürmische Beifall, den der Künstler erntete, war gewiß wohlverdient; die orchestrale Begleitung unter Nikischs Leitung muß als ebenbürtig anerkannt werden. Aus der Reihe der Brucknerschen Symphonieen ist die in Es die am leichtesten zugängliche für das Verständnis der Hörer und deshalb bisher die populärste. Reich strömt ja in allen Sätzen die musikalische Erfindung, liebenswürdig gibt sich der Tondichter aus, und aus dem Orchester quillt ein voller Born schönsten Wohllauts. Nikisch verstand es, die Partitur zu blühendem Leben zu wecken. Acht Tage später leitete er das Konzert „Zum Besten der Pensionskasse des Philharmonischen Orchesters". Ausschließlich Wagnersche Musik war dazu ausersehen: die Ouvertüren zu „Rienzi", zum „Fliegenden Holländer", zu „Tannhäuser", „Meistersinger"-Vorspiel und das „Siegfried"-Idyll. Dazwischen sang Lilly Hafgren-Waag die Ballade der Senta und die Auftrittsszene der Elisabeth aus dem zweiten Akt des „Tannhäuser". Leider war das Konzert nicht so gut besucht, wie der gute Zweck und die Güte der Leistungen es wünschen ließen, aber die anwesenden Hörer kargten nicht mit ihrem Beifall. — Conrad Ansorge erfreute wieder an seinem letzten Klavierabend seine Verehrer durch den feinsinnigen Vortrag Schubertscher, Lisztscher und anderer Meister Tondichtungen; besonders glücklich gelang ihm das Variationenwerk Beethovens über das Eroica-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Thema. Je öfter man diesem Pianisten zuhört, desto intimer gestaltet sich das Verhältnis zu ihm; selbst wenn man der Auffassung des Spielers widersprechen möchte, oder wenn die Technik versagt, muß man seinen poetischen Intentionen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ihm ist es gelungen, eine fest an ihn glaubende Kunstgemeinde um sich zu sammeln, die selbst in diesem schweren Kriegswinter zu ihm hält. — Das Konzert Hermann Jadlowkers hatte den großen Saal bis auf den letzten Platz gefüllt. Sein Programm zerfiel in zwei Teile, von denen der erste, deutscher Musik gewidmete, ein vollständiger Fehlschlag war. Weder die Webersche Arie noch die Gralserzählung vermochte irgendwelches Interesse zu wecken; die Stimme klang trocken, völlig reizlos, das Wort ganz tot. Erst mit den Liedern von Strauß und ganz besonders mit den beiden italienischen Arien aus Ponchielli's „Gioconda" und Puccini's „Bohème" belebte sich der Vortrag, erst da klang der Tenor blühend, weich und ausdrucksvoll. Da vernahm man, daß ein bedeutender Sänger oben auf dem Podium stand. Das war wirklich edler, wahrer Kunstgesang. E. E. Taubert

John Petersen, dem Leiter einer Akademie der Tonkunst, gebührt das Verdienst, mit dem ihr angegliederten Akademischen Chor, den er gut eingeübt hatte, Robert Schumanns hier recht in Vergessenheit geratenes weltliches Oratorium „Das Paradies und die Peri" aufgeführt zu haben. Den größten Eindruck machte auf mich der zweite Teil, doch konnte ich nicht finden, daß, wie so oft behauptet wird, der dritte gar zu sehr schon verblaßt sei; es liegt doch ein eigener Reiz über diesem Werke. Glücklicherweise hatte Herr Petersen das Philharmonische Orchester zur Verfügung, das es ihm sehr erleichterte, Herr über die Massen zu bleiben. Hervorragendes leisteten in den Soli Anna Kämpfert und Maria Philippi, während Wilhelm Grüning und Arthur van Eweyk etwas zurücktraten; kleinere Soli wurden von Damen des Chors sehr hübsch wiedergegeben. Manche Zeitmaße hätte ich lebhafter gewünscht. — Einen Mozart-Abend veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde. Ernst Wendel zeigte dabei als Dirigent des Philharmonischen Orchesters sehr feines Stilgefühl; aber mußte er außer der herrlichen Maurerischen Trauermusik gerade die bekanntesten Symphonieen, die in g und C, aufs Programm setzen? Sehr erfreulich war es, daß Cläre Dux, unstreitig eine unserer besten und stimmbegabtesten Sängerinnen, außer mit der Susannen-Arie wenigstens mit der so gut wie unbekannten großen Konzertarie Köchel No. 431 aufwartete, die freilich für eine Tenorstimme gedacht ist. — Ganz ausgezeichnet eingespielt ist jetzt Max Fiedler mit seinen Triogenossen Leopold Premyslav und Eugenie Stoltz-Premyslav, doch er beschränkte sich leider auf ganz bekannte Werke, die Trios von Schubert in B und Brahms in C, sowie die Violoncellsonate von Beethoven in A! Gibt es wirklich keine Kammermusikwerke lebender deutscher Tonsetzer, die auch in dieser Kriegszeit zu Gehör kommen könnten? — Ausgezeichnetes bot auch das Trio Robert Kahn, Karl Klingler und Leo Schrattenholz in Beethovens op. 1 No. 3 und der Begleitung zu den recht bemerkenswerten Liedern „Aus dem Jungbrunnen" von Robert Kahn in dem Konzert der mit feinem Geschmack ihre wohlgebildete, nicht eben große Stimme ausnutzenden Sängerin Eva von Skopnik. — Artur Schnabel und Carl Flesch erwarben sich reichsten Beifall, als sie wieder einmal die drei Sonaten für Klavier und Violine von Brahms in mustergültiger Weise vorführten.

Wilhelm Altmann

Im 3. Hausegger-Konzert, einem Beethovenabend, hörte man die „Coriolan"-Ouvertüre, die Vierte und die Siebente: der ergreifende Stimmungsgehalt der Ouvertüre wundervoll ausgeschöpft, die langsamen Sätze der Symphonieen feinfühlig nachgeschaffen, die Schlußsätze leider etwas überhastet und im Figurenwerk durchaus nicht immer klar und sauber, dabei auch klanglich nichts weniger als fein abschattiert. Hauseggers Vorliebe für das Herausarbeiten des Charakteristischen, für das starke Unterstreichen des Gegensätzlichen machte sich auch in der den 4. Abend eröffnenden „Oberon"-Ouvertüre bemerkbar: vom zarten romantischen Duft, der neben allem ritterlichen Glanz diese Musik durchweht, war nicht viel zu spüren. Weit besser gelang ihm Bruckners Vierte, die er, im einzelnen fein gliedernd und dabei doch stets den Zusammenhang des Ganzen wahrend, ausgezeichnet zur Wiedergabe brachte. Eine prachtvolle Leistung bot Frida Kwast-Hodapp mit Beethovens c-moll Konzert. Sie ist eine urgesunde Musikerin mit kräftigem Empfinden und sicherem Stilgefühl; ihrem Spiel haftet so gar nichts „Damenhaftes" an. Die Vorzüge der Hauseggerschen Dirigierkunst traten bei zwei Werken des 5. Konzerts geradezu blendend in Erscheinung: ich erinnere mich nicht, Liszt's „Préludes" und „Tod und Verklärung" von Strauß jemals so wirkungsvoll gehört zu haben. Die starke geistige Potenz, die für Hauseggers künstlerisches Nachschaffen so bezeichnend ist, läßt ihn zur Darstellung von typischen Beispielen der Programmusik als in seltenem Maße befähigt erscheinen. Es ist nur natürlich, daß er Werken, die hauptsächlich mit dem Gefühl erfaßt werden wollen, denen man nur schwer oder gar nicht mit dem analysierenden Verstand beikommen kann, entfernt nicht so gerecht zu werden vermag: Schumanns d-moll Symphonie war dafür ein schlagender Beweis. Starken Beifall ersang sich der Solist des Abends, Walther Soomer, mit dem meisterhaften Vortrag der Arie „Ha, noch einen ganzen Tag" aus Marschners „Vampyr" und dreier Loewescher Balladen. — Im 2. Konzert von Heinrich Grünfeld kamen unter Mitwirkung Severin Eisenbergers und Alfred Wittenbergs die Trios H-dur op. 83 von Brahms und Es-dur op. 70 No. 2 von Beethoven sowie die Beethovenschen Variationen über ein Händelsches Thema für Klavier und Cello zur Wiedergabe, alles klangschön und feindurchdacht. Leo Blech begleitete Cläre Dux seine bekannten, immer gern gehörten Kinderlieder, denen der süße Wohllaut, die feine stimmliche Kultur und der anmutige Vortrag der Sängerin neue Freunde warben. — Einen vaterländischen Kunstabend veranstaltete die Deutsche Gesellschaft für künstlerische Volkserzie-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hung und die Literarische Vereinigung des Berliner Lehrervereins im Bürgersaal des Berliner Rathauses. „Der Reinertrag des Abends wird der Kriegsblindenstiftung der Deutschen Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung überwiesen. Aus ihr erhalten gänzlich erblindete Krieger, deren Zahl schon jetzt erschreckend groß ist, nach dem Maße ihrer Begabung musikalischen Unterricht.“ Das Thema des Abends behandelte „Das deutsche Volk in Lied und Tanz. Ein Blick in seine künstlerische Werkstatt.“ Die mit bemerkenswertem künstlerischen Feingefühl entworfene Vortragsfolge bot einen äußerst anregenden und fesselnden Überblick über jenen Zweig nationalen Kunstschaffens, der in früheren Jahrhunderten in unserem Volke so üppig grünte und blühte und der dank der Operetten- und Gassenhauerseuche der Neuzeit zu verdorren und abzusterben in Gefahr steht. Jedes Bestreben, die unerschöpflichen Schätze unseres Volksliedes der Allgemeinheit zu erschließen, den Sinn für diesen unmittelbarsten künstlerischen Ausdruck unseres Volkstums in weiten Kreisen zu wecken und zu stärken, hat Anspruch auf nachhaltigste Förderung. Zum Vortrag kamen Lieder und Tänze aus den verschiedensten Zeiten und aus den verschiedensten Bezirken des deutschen Sprachbereichs, einstimmig, mehrstimmig, mit und ohne Instrumentalbegleitung. Um die Ausführung dieser köstlichen ernsten und heiteren Stücke, die alle stets aus der gleichen Quelle, der einfach menschlichen Empfindung, schöpfen und deswegen durch die Jahrhunderte stets lebendig bleiben, machten sich die Damen Annie von Ledebur, Rose Walter (Gesang), Nina Velden (Violoncell), Charlotte Kaufmann (Klavier), sowie die Herren Heinz Geier, J. Roskin (Gesang), Johannes Velden (Violine) außerordentlich verdient. Willy Renz

Der Pianist Richard Burmeister war diesmal nicht besonders disponiert. Es mißglückte ihm verschiedenes, was eigentlich gar nicht zu erwarten war. Als Komponist schnitt er besser ab, denn die über einen starken Stimmungsgehalt verfügenden Lieder aus seiner Feder wurden mit Recht sehr beifällig aufgenommen. Auch die Bearbeitung von Bachs Orgelpräludium und Fuge in a-moll für zwei Klaviere (Gustav Illmer am zweiten Klavier) konnte man sich wohl gefallen lassen. Das Stimmengewebe der Orgel trat überall klar zutage. Dagegen halte ich die Bachsche Kantate als Klavierstück für verfehlt. Über ein schönes, volles Organ und gute Schulung verfügt die mitwirkende Sängerin Margret zur Nieden. Der Stimme fehlt in der Höhe noch etwas mehr Leichtigkeit. — Der Genuß, den man bei Artur Schnabels Spiel hat, beruht neben der selbstverständlichen Unfehlbarkeit seiner Technik vor allem auf der Gesundheit und Natürlichkeit seiner Auffassung und Darstellung. Wie er seinen Beethoven (Sonate op. 2 No. 3 und op. 57) ohne Tüftelei in kraftstrotzender Fülle hinlegte, das war wieder sehr erfreulich. Seine unübertreffliche Begleitungskunst kam auch den Gesängen von Therese Schnabel zugute. Das Organ der Sängerin weist stimmliche und technische Mängel auf, aber an Intelligenz des Vortrages und Wärme der Empfindung wird sie wohl von keiner Rivalin übertroffen. — Das Klingler-Quartett spielte seiner zahlreichen Zuhörerschaft wieder sehr zu Danke. Brahms erklang in Vollendung, und Schumanns Klavierquintett Es-dur erfuhr mit Richard Rößler am Klavier eine schwungvolle Wiedergabe. — Der jugendliche Pianist M. Levizki bewies auch jetzt wieder wie bei seinem Auftreten im vorigen Jahre, daß er zu den Auserwählten gehört und man noch viel von ihm erwarten kann. Seine Wiedergabe der Appassionata interessierte ja vorläufig mehr von der technischen Seite, aber eine Darstellung wie die der a-moll Fuge von Bach-Liszt bringt eben nur einer zustande, der von Natur soviel mitbekommen hat. Auch die kleinen Stücke seines Lehrmeisters E. von Dohnányi, die etwas in das Salonmäßige schlagen, lagen ihm sehr gut. — Gesundheit und Natürlichkeit sind auch dem Spiel von Wilhelm Backhaus zu eigen. Bei seinem Beethoven-Abend interessierte mich am meisten die Sonate op. 101. Wie er hier alles gesund und klar gestaltete, ohne wie so viele gerade bei diesem Werke ins Empfindsame zu verfallen, das war wirklich meisterhaft. Emil Thilo

Lilli Lehmann sang wieder in der Philharmonie. So oft man begeistert sie gelobt hat, man muß sie immer wieder lieben und loben. Indispositionen, unter denen sie früher litt, scheinen jetzt völlig verschwunden zu sein. Wenn sie auch einmal ein wenig, ermüdet, detonierte, so überwand sie doch alle Hemmungen der Höhe durch eine noch meisterhafter gewordene Behandlung der Kopftöne. Wolf, Brahms und Strauß klangen abermals wie neu durch die Süße des Ausdrucks und durch die mimische Jugendlichkeit der Darstellung. Eichendorffs Schlußvers: „Grüß' dich, Deutschland, aus Herzensgrund!“ hat man wohl niemals so voller heiliger Liebe singen hören. Und in diesem Momente klang es wie eine Kunst gewordene Nationalhymne. — Als zweifellos bedeutendste klavierspielende Frau hat Teresa Carreño das Recht, mit der ganzen Verantwortung beurteilt zu werden, die ihrem Können zukommt, und ihre Aufgabe, die sie sich stellte, zeigte, daß sie nur so beurteilt sein will. Die Chromatische Phantasie und Fuge von Bach stellt wohl das Äußerste dar, was sich an völlig zu Geist und Seele gewordener Klavierfiguration denken läßt. Diesem bis zur Kälte glühenden, gänzlich männlichen Werk war die Künstlerin weder als weibliche Seele noch als pianistische Kraft gewachsen. So zeigte dieses Stück symbolisch, was die folgende Sonate von Beethoven (quasi una fantasia) bestätigte, daß die so eminente Technikerin der klassischen und tragischen Musik im Vortrag, wenn auch nicht in ihrer Willensempfindung, fremd gegenübersteht. In den Händel-Variationen von Brahms, der C-dur Phantasie von Schumann und in Stücken von Liszt zeigte sie sich von einer wärmeren und brillanteren Seite. — Als eine gelungene Veranstaltung darf das 3. Elite-Konzert bezeichnet werden. Die reiche Abwechselung, die das Programm darbot, hatte dennoch, wie zufällig, auch etwas Harmonisches und Wohltuendes, und so hörte man nach Flesch, der in seiner prägnanten Art die Sonate D-dur von Händel spielte, Cläre Dux, die sich in letzter Zeit, was das rein Seelische angeht, weit bemerkenswerter als früher auszeichnet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Namentlich Innig-Deutsches, etwa so absolut Edles wie „Mondnacht“ von Schumann, singt ihr sobald niemand zarter und vollkommener nach. Knote gab zuerst, nicht gerade mit Erfolg, die Mozartsche Arie des Tamino „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ zum besten. Auch seine zweite Darbietung, eine Arie aus „La Gioconda“ von Ponchielli, war nicht glücklich gewählt. Da mußte man denn an der herrlichen Gesangskunst sein Genügen haben. Dafür aber wirkten seine Zugaben (Wagner) doppelt stark. — Alexander Heinemann ließ so etwas wie eine Entwickelung der deutschen Ballade an einem Abend des „Vereins zur Förderung der Kunst“ an uns vorüberziehen. Eine imponierende Leistung. Sowohl in der Darstellung der einzelnen Stilarten wie auch schon als technische Darbietung. Zweimal den „Erlkönig“ singen (Bernhard Klein und Schubert), drei Balladen von Loewe und zehn andere zum Teil sehr umfangreiche Balladen, außer Zugaben — das ist ein seltener Aufwand von Kraft und Kunst. Und der Künstler verstand es, durch dramatische Lebendigkeit das Publikum immer wieder mitzureißen. Schön war es, daß Plüddemann, ein Komponist, der weit mehr Beachtung verdient, als ihm zuteil wird, nicht vergessen worden ist. Er wird gewöhnlich von Loewe verdrängt. Und dennoch möchte ich betonen, daß Plüddemann in der Arbeit ein viel feinerer Könner ist. In der sicheren und sittlichen Arbeit, die besonders seinen Begleitungen zugute kommt, während gerade die Begleitungen beim sonst gewiß genialeren Loewe durch ihre prinzipiell einfache Textillustration die Vollwertigkeit der Gesänge vermindern. Aber der „Douglas“ hätte nicht fehlen dürfen. Diese vielleicht großartigste deutsche Ballade wegen des Stoffes nicht als rein deutsche Kunst gelten zu lassen – das geht gewiß gegen den wahren Patriotismus. Arno Nadel

Ein Liederabend von Margarete Meysel gab nach keiner Richtung hin Veranlassung, sich näher für ihn zu interessieren. Er gehörte zu jener Art, die man bisher in diesem heroischen Winter nur zu gern vermißt hat. Die Stimme ist klein, zwar nicht direkt ungeschult, verrät aber in jeder Beziehung noch so viel Mängel und so viel Unfertiges, daß der Sängerin nur zu raten wäre, mit öffentlichen Darbietungen so lange zu warten, bis eine Berechtigung hierzu vorhanden ist. Erfreulich war einzig Otto Bakes gewandte, künstlerisch durchdachte Begleitung. — Cato Juyn besitzt eine herrliche, warme und weiche Altstimme. Rein gesanglich gehorcht ihr das wundervolle Instrument fast durchweg in einwandfreier Weise; abgesehen von ein paar nicht ganz frei klingenden Tönen, die auch dem Besten mal unterlaufen können, hinterließ sie den Eindruck bewußt-sicheren Könnens und trefflicher Begabung. Auch dem Vortrag, der viel Intelligenz und reifes Urteil verriet, wäre durchweg Lob zu spenden, wenn er nicht zum Teil doch erheblich unter nicht genügend deutlicher Aussprache zu leiden hätte, ein Vorwurf, der bei ihr, der Ausländerin, begreiflich, wenn auch bedauerlich ist. Besonders gut liegen ihr ernste, dramatisch gefärbte Lieder, wie „Die Liebe hat gelogen“ oder „Der Doppelgänger“ von Schubert. An Otto Bake hatte sie einen feinfühligen, gewandten und sicheren Begleiter. — Eine angenehme Bekanntschaft vermittelte der Liederabend von Marie Lydia Günther. Die junge Künstlerin, offenbar — wie aus manchen kleinen Mängeln erkennbar — noch am Anfang ihrer Laufbahn stehend, zeigte doch so viel echtes Künstlerblut und wahre Begabung, daß man auf ihre Entwickelung die schönsten Hoffnungen setzen kann. Die Stimme, ein weicher, klangvoller Sopran, ist nicht von großem Volumen, aber von sehr angenehmem, einschmeichelndem Timbre und sitzt durchweg gut. Erfreulicherweise beherrscht sie schon jetzt das piano, die höchste Stufe gesanglichen Könnens, in anerkennenswerter Weise und weiß mit ihm bemerkenswerte Eindrücke zu erzielen, die zum Glück, da es nur in künstlerisch berechtigter Weise angewendet wird, von wirklichem Wert sind. Auffallend war es, daß fast den ganzen Abend, im piano wie im forte, manchmal empfindliche Intonationsschwankungen auftraten, die auf den Fachmann um so befremdlicher wirkten, als sie augenscheinlich nicht von unrichtiger oder unangebrachter Tongebung herrührten, sondern eben doch auf eine leichte Störung im Funktionieren des Gesangsmechanismus hinwiesen. Josef Pembaur begleitete klangschön und mit künstlerischem Verständnis.

Emil Liepe

Bruno Hinze-Reinholds Klavierabend interessierte hauptsächlich wegen der zur Uraufführung gelangenden „Fünf Klavierstücke“, op. 93, von Hugo Kaun. Außerdem bot das Programm „zum ersten Male“ eine Klavierbearbeitung der Bachschen Orgel-Passacaglia e-moll von Hermann Keller. Was daran „bearbeitet“ sein sollte, konnte ich allerdings beim besten Willen nicht erkennen. Jedenfalls sollte man bei derartigen Übertragungen für das Klavier stets die verschiedenen Registereffekte bezüglich der 8′-, 4′-, 2′- oder 32′-Stimmen mehr ins Auge fassen. Das hat der Bearbeiter nicht getan, sondern sich lediglich von klavieristischen Momenten leiten lassen. Mozarts beliebte A-dur Sonate erlebte eine zwar „feine“, aber dafür weniger vertiefte Aufführung. Der Pianist hatte sich das rein Technische zu sehr angelegen sein lassen. H. Kaun zeigte sich wieder als ein moderner Tonsetzer, bei dem alles, was er auch schreiben mag, klingt! Dissonanzen sind ihm nur Mittel zum Zweck, und man folgt ihm darum gern. Die „Ballade“ und das „Intermezzo“ sind zwar weniger fest gefügt, aber harmonisch von besonderer Wirkung. Der „Walzer“ ist rhythmisch und auch harmonisch äußerst pikant, sehr fein; und die „Quelle im Walde“ ist von entzückender Färbung, leicht dahinrauschend, plätschernd — ein kleines poetisches Waldbild. Auch die „Berceuse“ (warum nicht besser „Wiegenliedchen“?) hat Anspruch darauf, ein fein gestaltetes Tonstückchen genannt zu werden, das gewiß seine Liebhaber finden wird. Thematisch allerdings weniger bedeutend. — Von Bruno Eisner hörte ich hauptsächlich Bach und Beethoven. Der Künstler hatte besonders Gewicht gelegt auf eine fein durchdachte, „geistreiche“ Ausführung seines Programms. Das hatte vieles für sich, aber auch manches gegen sich. So z. B. war es eine Freude zu hören, wie exakt Eisner sämtliches Passagen- und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figurenwerk spielte, mit welch zarter Nuancierung er oftmals zu fesseln vermochte, wohingegen der ganze Aufwand an durchdachten, stilistisch gut verarbeiteten Ideen überaus kühl ließ. Alles wäre sehr schön gewesen, wenn das glanzvolle Gehäuse einen entsprechenden inneren Wert gehabt hätte. — Michael Zadora hörte ich gleichfalls Bach und Beethoven spielen. Von ihm gilt im großen und ganzen das eben Gesagte, nur kommt noch hinzu, daß Zadora (bekanntermaßen) leider das ganze Gewicht auf die technische Seite seines Klavierspiels legt. Das ist zu bedauern, denn sicherlich würde er, gleich wie sein vorgenannter Kollege, bei weitem mehr Erfolg haben, wenn er den Innenwerten dieser und aller Werke eine größere Aufmerksamkeit schenken wollte. — Die Sopranistin Käthe Klare gab unter Mitwirkung von André Torchiana (Klavier) einen Liederabend. Die Sängerin verfügt von Natur aus über eine warm timbrierte, wenn auch bis dato noch wenig ausgiebige Stimme. Die Vokalisation läßt manche Wünsche unerfüllt, und namentlich die Höhe „steht" noch nicht. Außerdem ist der Vortrag zu schüchtern. Aber das wird in Zukunft nicht weiter hinderlich sein. Nur fleißig studieren; nicht nachlassen, — dann wird die Stimme der noch jugendlichen Sängerin auch höheren Ansprüchen gerecht werden. Ihr Begleiter spielte so unglaublich poesielos, daß einen fast fröstelte. Schumanns „Arabesken", die Torchiana dann noch u. a. vortrug, konnten kaum weniger sympathisch gespielt werden. Man fragte sich nur immer wieder: Wozu dies? Carl Robert Blum

DRESDEN: Im Opernhause leitete das 3. Symphoniekonzert der Reihe B Richard Strauß. Er fand mit seiner bewußt altväterischen, in den Zeitmaßen wie im Vortrag wenig lebendigen Auffassung von Mozarts Jupiter-Symphonie ebensowenig Anklang wie mit der zerrissenen Wiedergabe von Beethovens „Egmont"-Ouvertüre. Aber als Leiter seiner eigenen Werke wußte er zu fesseln, vor allem mit „Tod und Verklärung", während bei „Don Quixote" manches schon recht veraltet und verblichen erschien. Georg Wille als Solocellist und Alfred Spitzner als Solobratschist leisteten Hervorragendes. Das 4. Symphoniekonzert der Reihe A versuchte Fritz Reiner, der ja geborener Ungar ist, zu einem ungarischen Abend zu gestalten. Leider hatte er durchaus belanglose und geringwertige Tonstücke gewählt, von denen eine Suite aus der Musik zu dem Drama „Csongor und Tünde" von Leo Weiner der Uraufführung an so vornehmer Stelle nur zum kleinsten Teile würdig war. Am besten konnte man sich noch mit dem „Festmarsch in ungarischer Weise" von Viktor von Herzfeld befreunden; der größte aller ungarischen Tondichter, Franz Liszt, fehlte wohl nur deshalb in der Vortragsfolge, weil seine Musik die der Epigonen noch unbedeutender hätte erscheinen lassen. — Der zweite Aufführungsabend des Tonkünstlervereins erbrachte den erfreulichen Beweis dafür, daß der neu gewählte Vorsitzende, Königlicher Kammermusiker Theo Bauer, neben dem selten gehörten Alten auch das Neue zur Geltung bringen will. Das Tongedicht „Verklärte Nacht" von Arnold Schönberg (nach einem Gedicht Dehmels) für 2 Geigen, 2 Bratschen und 2 Celli ist bereits vor 17 Jahren entstanden und zeigt den heute so heiß umstrittenen Futuristen Schönberg von einer noch recht harmlosen Seite. Es steckt trotz der fühlbaren Beeinflussung durch „Tristan" doch sehr viel Schönes in der Musik, die sich an einigen Stellen zu weihevoller Eindringlichkeit erhebt, aber doch bereits Teile enthält, in denen der Irrtum, freie Stimmführung mit regellosem Durcheinander zu verwechseln bedenklich in die Erscheinung tritt. Durch Joh. Striegler, Willi Reiner, Rokohl, Eller, Schilling und Große (sämtlich Mitglieder der Königlichen Kapelle) wahrhaft bewundernswert gespielt, fand das Werk eine sehr freundliche Aufnahme. Ein Kammermusik-Abend des Dresdener Trios (Rudolf Bärtich, Arthur Stenz und Josef Pembaur) bot Klaviertrios von Mozart, Beethoven und Brahms in idealem Zusammenspiel und ein Einzelabend Willy Burmesters, der mit Emerich Kris zunächst zwei Sonaten von Beethoven und Brahms vortrug und dann in köstlichen alten Einzelstücken seine staunenswerte Kunst aufs neue glänzend bewährte, verdienen noch Erwähnung. F. A. Geißler

ELBERFELD: Zum Gedächtnis der für das deutsche Vaterland Gefallenen fand am Totensonntag eine Aufführung von Brahms' „Deutschem Requiem" statt. Die eindrucksvolle Ausführung durch den Elberfelder Gesangverein, Lehrer-Gesangverein, das Städtische Orchester und Ewald Flockenhaus (Orgel) unter Leitung von Hans Haym war das Ergebnis einer in den Geist des Werkes eingedrungenen Vorbereitung. Anna Stronck-Kappel sang ihr herrliches Sopransolo ergreifend schön, während Ernst Everts im Baritonsolo weniger zu erwärmen vermochte. Auch der zweite Beethoven-Abend unter Hans Haym war unserer großen Zeit würdig. Neben der „Coriolan"-Ouvertüre gab es die Fünfte in einer Ausführung, die von dem liebevollen Versenken des Orchesters und seines Leiters in das Werk Zeugnis ablegte. Julian Gumpert brachte das Violinkonzert im Geiste des Meisters und mit technisch gereifter Künstlerschaft zum Vortrag. Aus der Fülle der Wohltätigkeitsveranstaltungen ragte das Wohltätigkeitskonzert des Konservatoriums Potthof-Zimmermann hervor, das mit einem zeitgemäßen von Ernst Zimmermann verfaßten und von Michael Pichon gesprochenen Vorspruch eröffnet wurde. Besonders zeichneten sich Ernst Potthof und Julian Gumpert durch die stilvolle, künstlerisch vollendete Wiedergabe der Bachschen Ciaconna und der Kreutzer-Sonate sowie der Frauenchor des Konservatoriums unter Leitung Adolf Zimmermanns durch abgetönte und ausdrucksvolle Vorträge aus.
Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Walther Reinhart, als Nachfolger des verstorbenen Maximilian Fleisch Leiter des Sängerchors des Lehrervereins, hat diesen nach Verdienst hochangesehenen Vokalkörper nunmehr zum erstenmal öffentlich dirigiert. Er scheint in erster Linie Rhythmiker zu sein, ohne sich darüber den Forderungen der dynamischen Ausarbeitung zu versagen. Das Programm brachte neben Chören von künstlerischem Vollgewicht bedauerlicherweise auch leichte, durch ihre patriotische Fär-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bung bei solcher Gelegenheit kaum hinlänglich gerechtfertigte Ware. Als Gesangssolist ließ Alfred Kase (Leipzig) seine seelenerfüllte Kunst erfolgreich walten. — Der Rühlsche Gesangverein führte an seinem ersten Abend dieses Konzertwinters die „Schöpfung" auf. Man erkannte in allen Teilen die sorgsame Arbeit, die Carl Schuricht an dieses Werk gewandt hatte, dessen Leitung ihn seinerzeit bei dem Frankfurter Publikum eingeführt hat: ein großer Zug umschloß eine Fülle fein gestalteter Einzelheiten. Die Soli versahen mit bestem Gelingen Grete Nikisch-Merrem von der Dresdener Hofoper, der Tenorist Prof. Richard Fischer aus Würzburg und Johannes Fönß von der hiesigen Oper, dessen profunder Baß den Raphael wohl wirksamer zur Geltung brachte, als es die Baritonstimme tut, der eine sachlich unbegründete Tradition diese Partie zuweist. — Die Mezzosopranistin Helene Siegfried-Martini ließ sich in einem zugunsten der Kriegsfürsorge veranstalteten Konzert vorwiegend mit altmeisterlichen, zum Teil von Streichinstrumenten begleiteten Liedern hören. Es war ein Experiment, das zwar nicht völlig gelang, aber doch die Hände in rege Bewegung setzte. Das einheimische Hock-Quartett und die Berliner Pianistin Ella Müller hatten an den Darbietungen und an der Anerkennung guten Anteil. — Maria Philippi fand sich nach ihrer rühmlichen Mitwirkung bei dem Konzert des Dessoffschen Frauenchors nun auch zu einem selbständigen Liederabend in Frankfurt ein. Sie hatte sich edelste Schöpfungen erwählt, und die Wiedergabe war der Werke würdig, vor allem kraft des der Künstlerin eigenen Gefühls für die innere Struktur der Lieder. Prof. Willy Rehberg begleitete technisch untadelig, aber etwas zu sparsam mit der Farbe.

Dr. Rudolf Brandl

KÖLN: Das 4. Gürzenich-Konzert stand (gleich dem 1.) unter der Leitung Gustav Brechers, und das gab die erfreuliche Gelegenheit, zwei Tonwerke von Richard Strauß in ideal schöner Weise zu hören. Wir kannten Brecher, auf dessen Dirigenteneigenschaften Strauß allergrößte Stücke hält, bereits vom Theater her als ausgezeichneten Interpreten des Komponisten, und nun führte er uns dessen Tondichtung „Don Juan" (nach Lenau) sowie „Tod und Verklärung" in so fesselnder, aus der Tiefe ihrer Wesenheit schöpfender Charakteristik, so überzeugend-beredt und stimmungsreich vor, daß der erzielte bedeutende Eindruck so recht dazu angetan war, den Werken neue Freunde zu werben. Dann ließ Brecher Beethovens Zweiter Symphonie die ganze feinnervige Grazie seiner Dirigentensprache und sein bedingungslose Stilreinheit gewährleistendes klassisches Schönheitsgefühl angedeihen, so daß sein Erfolg auch hier ein wahrhaft glänzender war. Artur Schnabel bewährte seine bekannten großen Vorzüge mit Beethovens Klavierkonzert Es-dur. Im 5. und 6. Konzert setzte sich Hermann Abendroth für Mendelssohns Ouvertüre zum „Sommernachtstraum", für Liszts „Faust"-Symphonie sowie die Symphonieen von Mozart Es-dur No. 39 und Beethoven A-dur No. 7 in hinsichtlich der Orchesterführung sehr bravouröser und äußerlich eindrucksvoller Form ein. Von seiten intimerer Mozart-Kenner erfuhr der nunmehr ohne Ausschreibung irgendwelcher Konkurrenz zum Kölner städtischen Kapellmeister ernannte Essener Musikdirektor allerdings im Hinblick auf seine Behandlung der Es-dur Symphonie hinterher lebhaften Protest. Als hierorts längst bestbekannte Solisten fanden Elly Ney und Adolf Busch (Wien), beide ehemals Schüler des Kölner Konservatoriums, erstere mit dem Klavierkonzert d-moll von Brahms, letzterer mit Mendelssohns Violinkonzert e-moll, warme Aufnahme. An die ursprünglich projektierte halbe Saisonserie von sechs Konzerten werden sich, da der Besuch bei den bedeutend ermäßigten Eintrittspreisen ein genügend guter war, noch drei weitere Abende anschließen. — Das Gürzenich-Quartett zeigte sich mit den Werken von Brahms a-moll und Dvořák Es-dur (am Flügel Therese Pott) auf gewohnter Höhe feinkünstlerischen Gestaltungsvermögens.

Paul Hiller

LEIPZIG: Nach der üblichen Konzertgeneralpause der Weihnachtstage scheint das frühere Allegretto-Zeitmaß musikalischer Veranstaltungen allgemach in ein Tempo commodo überzugehen. Nur das Gewandhaus unterbrach die strenge Sequenz seiner Abende nicht, hielt sich aber vom 10. bis zum 12. Konzert an eine fast lückenlose Statistik unserer größten Klassiker von Bach bis auf Brahms in fast ausschließlich untadeliger Prägung. (Nur hätte man an Stelle der F. Davidschen Bearbeitung eines Concerto grosso von Händel, die modernen Ansprüchen nicht standzuhalten vermochte, eine bessere und Mozarts Kleine Nachtmusik ungekürzt zu hören gewünscht.) Ganz in seinem Element fühlte sich Arthur Nikisch im 13. Konzert, das in ganz prächtiger Wiedergabe Wagner und Liszt als Übersetzer „Fausts" in die musikalische Sprache („Faust"-Ouvertüre und -Symphonie) gegeneinander ausspielte. Im folgenden Abend gab's für den ständigen Besucher der Konzerte eine vielseitige Überraschung: Ein in weiteren Kreisen der musikalischen Welt noch völlig unbekannter Dresdener Tonsetzer, namens Paul Büttner, kam mit einer Symphonie (Uraufführung aus dem Manuskript), der dritten aus seiner Werkstatt, zu Wort. Ein in der für Orchesterwerke sonderbaren Tonart Des-dur stehendes, ordentlich gearbeitetes Werk, gegen dessen warmen, ja teilweise phantasievollen ersten Satz der zweite und dritte ziemlich abfallen. Immerhin: Ein ernsthafter, zu bewillkommnender Vorstoß der Gewandhaus-Konzertdirektion in musikalische terra incognita. Hoffentlich bleibt es nicht bei dem einen! Außer Liedergaben (Mahler, Schubert) der nicht sonderlich disponierten Maria Freund gedachte das Programm des gleichen Abends des Heimgangs C. Goldmarks durch eine farbenprächtige Wiedergabe der „Sakuntala"-Ouvertüre. — In einem der Kriegswohlfahrt gewidmeten Konzert stellte sich Richard Strauß an die Spitze der Windersteiner und errang sich als Dolmetsch der Beethovenschen „Programmsymphonie" No. 6 und eigener Werke („Guntram"-Vorspiel, „Don Juan", „Tod und Verklärung") herzliche Sympathiekundgebungen. Dem Kapellmeister Strauß gebührte aber auch das fast uneingeschränkte Lob eines ruhigen, bei Beethoven bisweilen sogar naiven Musikers, der zwar mit dem Temperament zurückhält, es aber zur rechten

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zeit und dann desto überzeugender einzusetzen weiß; über den Komponisten der Zeit, wo sein Umschwung vom Klassizismus zur neudeutschen Schule erfolgt war, werden für den Einsichtigen die Akten längst zu seinen Gunsten geschlossen sein, so daß hier wohl nicht darauf eingegangen zu werden braucht. — Von den auswärtigen Quartettvereinigungen sind uns nur die Böhmen treu geblieben. In ihrem 4. Abend legten sie Dvořák's selten gehörtes „Terzett" für zwei Violinen und Viola op. 74, Brahms' g-moll Quartett op. 25 (am Klavier die rassige Alice Ripper) und Schuberts C-dur Quintett op. 163 (2. Violoncell: Max Wünsche) in gewohnter, sorgfältiger Durcharbeitung vor. Der noch in der stimmlichen Entwickelung begriffene junge Bariton Reinhold Gerhardt, der Bruder der bekannten einheimischen Sängerin, spendete dazwischen einige Liedergaben. Der junge hochbegabte Paul Schramm spielte mit Charlotte Skibinski, deren Vortrag noch kein rechtes Gesicht hat, auf zwei Klavieren vierhändig, unter anderem eine pianistisch dankbare, aber trotz allem äußeren Glanz innerlich unbedeutende und verfahrene Suite eigener Herkunft. In Willi Kewitsch erneuerte man die Bekanntschaft einer Sopranistin, der man neben anderen Darbietungen gern ein halbes Stündchen opfert. Mit einem Brahms-Abend trat das junge Leipziger Gesangsquartett Ilse Helling-Rosenthal, Helene Braune, Hans Lißmann und Dr. Wolfgang Rosenthal (Neue Liebeslieder op. 65 und Zigeunerlieder op. 103) erfolgreich an einem Abend hervor, um den sich auch Gustav Havemann (Violine) und G. Zscherneck (Klavier) mit einer eindringlichen Prägung der d-moll Sonate verdient machten. Ein eigenes geistliches Konzert veranstaltete der vornehm gestaltende und mit schönen, wenn auch nicht ganz gleichmäßig verteilten Gesangstugenden bedachte Martin Oberdörffer, wobei ihm das Winderstein-Orchester unter seinem zweiten Kapellmeister P. Pirrmann eine sichere Stütze bildete. Schließlich mag auch einmal der im Hause der Pianistin Tilla Schmidt-Ziegler in gewissen Zeitabständen veranstalteten musikalischen Morgenunterhaltungen kurz gedacht werden, woraus bedürftigen Musikern schon eine namhafte Summe überwiesen werden konnte. Bekannte Leipziger wie auch auswärtige Künstler stellen sich für den guten Zweck zur Verfügung und sorgen für abwechselungsreiche Programme. Daß es hier wirklich musikalisch zugeht, ist aus der Bevorzugung von Kammermusik (besonders auch für Bläser!) deutlich zu ersehen.

Dr. Max Unger

MÜNCHEN: Während Solistenkonzerte und Kammermusik-Abende immer seltener werden, halten unsere Orchesterverbände ihre regelmäßigen Veranstaltungen noch weiter vor gut besuchten Häusern ab. Im Vordergrunde des Interesses steht die Musikalische Akademie. Bruno Walter hat im 6. Abonnementskonzert Beethovens Vierte und Siebente Symphonie mit ebensoviel Weitblick der Disposition als beseeltem Detailvortrag interpretiert. Der vorletzte Abend, in dessen Mitte Bleyles gut gearbeitete „Legende" stand, fesselte durch die ausgezeichnete Wiedergabe der Hebriden-Ouvertüre und der Brahmsschen c-moll Symphonie, sowie durch Schnabels klare und energische Darstellung des Schumannschen a-moll Konzertes. — Der Konzertverein hat seinen Gastdirigentenzyklus fortgesetzt. Wir hörten Franz Mikorey, den Generalmusikdirektor von Dessau, der Schuberts Unvollendete, Strauß „Don Juan", das „Siegfried"-Idyll und das „Meistersinger"-Vorspiel mit guter Routine und manch feinem Einzelzug aufführte, Ferdinand Loewe, den bisherigen Konzertvereinsdirigenten, den auch diesmal wieder bei der Bruckner-Interpretation seine sonstige akademische Neutralität des Musizierens verließ, und schließlich Max Fiedler, der sich namentlich durch seine ganz vollendete Wiedergabe der Schumannschen d-moll Symphonie als Dirigent ersten Ranges erwiesen hat. — Die „Böhmen" haben wieder einen Kammermusik-Abend veranstaltet, über den dem Kenner dieser Vereinigung nichts Neues gesagt werden kann. — Der Pianist Edwin Fischer hat diesmal die Hoffnungen enttäuscht, die man nach seinem ersten Auftreten (namentlich nach seiner ganz idealen Wiedergabe der Brahmsschen fis-moll Sonate) auf ihn gesetzt hatte. Es wäre sehr bedauerlich, wenn sich dieses starke Talent in oberflächlicher Kraftmeierei verlieren würde.

Alexander Berrsche

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Veröffentlichung der Porträts von Johann Joseph Fux (1660–1741) und Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736) hängt nicht mit irgendeinem Gedenktag der beiden Meister zusammen, der Grund ist die außerordentliche Seltenheit bildlicher Darstellungen, die man von ihnen besitzt, und die eine Wiedergabe an dieser Stelle ohne weiteres rechtfertigt. Die beiden Zeichnungen rühren von H. E. von Wintter her. Fux, einer der berühmtesten Kontrapunktiker aller Zeiten, Verfasser des „Gradus ad Parnassum", wirkte als Dom- und Hofkapellmeister in Wien; Pergolesi ist der geniale Schöpfer der „Serva padrona".

Nachträglich sei noch des 110. Geburtstages (14. November) Heinrich Dorns gedacht, des ehemaligen Berliner Hofkapellmeisters, bedeutenden Komponisten und geistvollen Musikschriftstellers. Sein Sohn, Prof. Otto Dorn in Wiesbaden, unser geschätzter Mitarbeiter, dem wir für die liebenswürdige Überlassung der seltenen Photographie aus dem Jahre 1874 auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank aussprechen, schreibt uns: „Die Züge sind außerordentlich klar und wahr; aber die Frisur scheint in Unordnung geraten. Dorn sandte mir das Bild nach Rom als Weihnachtsgabe und schrieb dazu: ‚Was sagst Du zu den von Hrn. Hanfstängl besonders arrangierten Würsten?' — nämlich den aufgetürmten Locken, die unkstlich vom Photographen so hergerichtet waren!"

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANN JOSEPH FUX
Zeichnung von H. E. v. Wintter



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
Zeichnung von H. E. v. Wintter



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



HEINRICH DORN
* 14. November 1804



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 11 · ERSTES MÄRZ-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unsere Beziehungen zu unseren Verbündeten, zu unserem mächtigsten Bundesgenossen — Österreich-Ungarn —, beruhen doch wesentlich auf Unterlagen auf kulturellem Gebiete und nicht zum wenigsten auf den musikalischen Berührungen. Wir wären kaum in gleich langer Verbindung mit Wien geblieben, wenn nicht Haydn, Mozart, Beethoven dort gelebt und ein gemeinsames Band der Kunst zwischen dem Niederrhein und Wien geschaffen hätten . . .

Bismarck

# INHALT DES 1. MÄRZ-HEFTES


ADOLPH KOHUT: Bismarcks Verhältnis zur Musik. I.

WILHELM ALTMANN: Karl Goldmarks Kammermusik. I.

ALEXANDER JEMNITZ: Der Krieg und die zeitgenössische Musik

REVUE DER REVUEEN: Karl Goldmark † (Schluß)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Albert Leitzmann, Hjalmar Arlberg, Wilhelm Altmann, F. A. Geißler, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Basel, Berlin, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Graz, Halle a. S., Köln, Kopenhagen, Leipzig, Magdeburg, Prag, Schwerin i. M., Wien, Zürich

KUNSTBEILAGEN: Leonardo Leo, Stich von C. Biondi; Antonio Maria Gasparo Sacchini, Zeichnung von H. E. von Wintter; Benedetto Marcello, Stich von J. Antonio Zuliani

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN


## Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK


Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BISMARCKS VERHÄLTNIS ZUR MUSIK

VON DR. ADOLPH KOHUT IN BERLIN

Obschon der jetzige gewaltige Weltkrieg, der den Grund der Menschheit in seinen Tiefen aufwühlt, fast alles Interesse des deutschen Volkes in Anspruch nimmt, so wird doch voraussichtlich der am 1. April 1915 bevorstehende 100. Geburtstag des Begründers des neuen Deutschen Reiches, Otto von Bismarcks, sich zu einer erhebenden Nationalfeier gestalten. Das deutsche Volk wird es sich nicht nehmen lassen, die unsterblichen Verdienste des größten deutschen Staatsmannes aller Zeiten um Kaiser und Reich pietätvoll zu feiern. Zählt er doch zu den weltgeschichtlichen Persönlichkeiten, deren Schöpfungen, menschlicher Voraussicht nach, ewigen Bestand haben. Dank seinem Genie, seiner erstaunlichen Tatkraft, seiner staatsmännischen Weisheit und seiner glühenden Vaterlandsliebe ist das Deutsche Reich zu einer Weltmacht geworden von so unerschütterlicher Lebenskraft, daß selbst die dämonische Vereinigung von acht neidischen, boshaften und rachsüchtigen europäischen und asiatischen Feinden nicht imstande ist, diesen Monumentalbau wankend zu machen, geschweige denn zu vernichten.

Während nun die Lebens- und Weltanschauung des Altreichskanzlers aus seinen zahlreichen Reden, Briefen, Staatsschriften, Unterhaltungen und seinem zweibändigen Werk „Gedanken und Erinnerungen“ im großen und ganzen bekannt ist, sind über sein Verhältnis zur Musik und seine Beziehungen zu einzelnen Tonkünstlern verhältnismäßig wenig zuverlässige Angaben in die Öffentlichkeit gedrungen. Ein förmlicher Kranz von Sagen, Legenden und Fabeln hat sich daher über diesen Gegenstand gebildet, so daß Wahrheit von Dichtung nur schwer gesondert werden kann. Es dürfte sich daher anläßlich des bevorstehenden Säkulartages des providentiellen Mannes wohl verlohnen, eine auf zuverlässigen und wohlbeglaubigten Tatsachen beruhende Schilderung der Beziehungen Bismarcks zu dieser deutschesten aller Künste zu geben.

Otto von Bismarck war kein ausübender Musiker. Er spielte kein Instrument, höchstens Jahrzehnte hindurch die erste Geige im europäischen Konzert. Auch war er nicht der Ansicht, daß das Klavierklimpern eine unbedingt notwendige Vorbedingung jeglicher modernen Bildung sei, wie dies heutzutage noch vielfach angenommen wird. Doch wäre es durchaus unzutreffend, in ihm auf dem Gebiete der Musik einen Banausen zu sehen. In seiner Jugend hatte er wohl Unterricht im Klavierspiel bekommen, es aber nie, aus Mangel an Übung, zu einem tüchtigen Spieler gebracht. Dem Bismarck-Forscher Dr. Paul Liman gegenüber äußerte er sich einmal dahin, wie sehr er es immer bedauert habe, daß er die auf seinem Lehrplan angesetzten Musikstunden nicht fleißig habe einhalten können. Täglich



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hätte er 13 Stunden arbeiten müssen und neben dem gewöhnlichen Unterricht noch je eine Stunde Englisch und Französisch gehabt. Unter solchen Umständen habe er die Musik leider aufgeben müssen, was er um so mehr beklage, da der Deutsche nun einmal von Natur auf Musik gestimmt sei. In ähnlichem Sinne sprach er sich Hamburger Schülern gegenüber aus, die ihn einst in Friedrichsruh mit einem Liede begrüßten:

„Sie haben eben ein sehr schönes Stück gesungen. Ich habe früher auch Musik getrieben, doch bin ich nur ein mittelmäßiger Klavierspieler gewesen und war froh, als ich den lästigen Zwang abschütteln konnte. Das hat mir später außerordentlich leid getan, denn die Musik ist eine treue Gefährtin im Leben. Sie hat mir oft gefehlt. Und wer von Ihnen Talent dazu hat, dem empfehle ich ganz besonders, Musik zu pflegen, und ich erinnere Sie an mein Beispiel, um Sie abzuschrecken von dem Fehler, den ich mir vorzuwerfen habe."

Anläßlich einer lustigen Abendgesellschaft äußerte sich Bismarck dahin, daß ihm beim Lesen der Noten die Tränen in die Augen träten, und daß es ihm sehr schwer würde, die schwarzen Köpfe mit den Strichen und Vorzeichen voneinander zu unterscheiden. Aber das war wohl von ihm nicht so buchstäblich gemeint. Und daß er sich als Meister der Diplomatie gerade auf die Noten gut verstand, weiß alle Welt.

Von allen, die das Glück hatten, ihm näher zu treten und in seinem gastfreundlichen Hause in Berlin, Schönhausen, Varzin oder Friedrichsruh zu verkehren, wird bestätigt, daß er lebhaftes Interesse und feines Verständnis für ernste Musik besaß und viel Freude an ihr hatte. Nach dem Ableben des Altreichskanzlers ist einer seiner ältesten Freunde, der Rittergutsbesitzer A. Andreae-Roman, in seinen Erinnerungen an den Jugendgenossen der Legende von der Musikfeindschaft Bismarcks mit Entschiedenheit entgegengetreten. Bismarck sowohl wie seine Frau liebten die Musik, so berichtet unser Gewährsmann. Sie spielte ausgezeichnet Klavier. Stundenlang hat sie auch ihrem Gatten die schwierigsten klassischen Kompositionen mit Herrn von Keudell, dem Privatsekretär Bismarcks, vorgespielt oder auch zum Gesang begleitet. Er hatte es sehr gern, daß im Nebenzimmer musiziert wurde, während er arbeitete. Selbst gesungen hat er viel in seiner Studentenzeit. Auf einer Harzreise, auf der er seine künftige Frau, Johanna von Puttkamer, kennen und lieben lernte, stimmte Bismarck das Mendelssohnsche Lied „Mit meinem Mantel vor dem Sturm beschütz' ich dich" an, wobei er sie in den Mantel hüllte. Einmal hatte Andreae-Roman ihn sogar in der bösen Konfliktszeit singen hören, aber Bismarck erschrak selbst so heftig darüber, daß er nach einigen Minuten schnell verstummte. Bei einer gemütlichen Bowle nämlich, als eines Abends nach dem Abendbrot sich ein kleiner Kreis seiner intimen Freunde um ihn und seine Frau versammelte, überkam ihn und seine Gäste beim Gläserklang und -leeren eine frohe Stimmung: man sprach von alten Tagen, natürlich auch von der glücklichen Studentenzeit, bei welchem Anlaß Bismarck

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit Stolz äußerte, einer der besten Sänger gewesen zu sein. „Ein Lied," sagte er, „habe ich immer besonders gern gesungen, und doch kann ich's jetzt nicht mehr zusammenreimen, der Bundestag hat alle Poesie vertrieben, es handelte vom funkelnden Wein und vom Abschiedsschmerz." „Nun," rief die Korona wie aus einem Munde, und während Keudell am Flügel begleitete, sangen alle Anwesenden, auch Bismarck das prächtige Lied . . . Als man aber in der Mitte der zweiten Strophe war, sprang er plötzlich auf, winkte mit beiden Händen Stillschweigen und rief mit komischem Ernst:

„Um alles in der Welt, was machen wir? Was würden Waldeck und Virchow und Twesten [lauter freisinnige Abgeordnete] sagen, wenn sie uns hörten? Das Vaterland steht am Rande des Verderbens und der Minister, der es hineinstürzen wird, singt lustige Studentenlieder! Weh uns, wenn dies der Kladderaddatsch erführe! Ein gräßliches Bild vom sterbenden Vaterlande und vom betrunkenen Ministerpräsidenten würde morgen erscheinen."

Seine Jugendfreunde, wie Graf Alexander Keyserling, ein hervorragender Naturforscher, der als Kurator der Universität zu Dorpat starb, der englische Diplomat und Geschichtsschreiber John Lothrop Motley und Robert von Keudell, wie gesagt, Jahrzehnte hindurch sein Privatsekretär bzw. Hilfsarbeiter im Ministerium des Auswärtigen, später Gesandter des Deutschen Reiches in Konstantinopel und Botschafter in Rom, ein ausgezeichneter Klaviervirtuos, stimmen darin überein, daß Bismarck schon als Jüngling die Tonkunst sehr liebte und sich von seinen Kommilitonen oft auf dem Klavier vorspielen ließ. Besonders dem zuletzt genannten Robert von Keudell verdanken wir über diese musikalischen Neigungen des Staatsmannes interessante und lehrreiche Aufzeichnungen.

Bismarck pflegte die Melodieen mitzusummen oder für sich allein zu wiederholen, und die Töne waren immer von unanfechtbarer Reinheit. Er besaß eine schöne, wohlausgebildete Baritonstimme und sang mit viel Ausdruck und Empfindung. Wollte Robert von Keudell ihm eine Freude bereiten und ihn in Stimmung versetzen, so mußte er auf dem Instrument seinem Chef etwas vorphantasieren. Wie großes Vergnügen ihm damit bereitet wurde, ersehen wir aus den Briefen, die er an seine Gattin aus der Ferne von Zeit zu Zeit richtete. In einem solchen bezeichnete er einmal im Sommer 1858 seinen Zustand mit „gesund und heiter, aber etwas Wehmut, etwas Heimweh, Sehnsucht nach Wald, See, Wüste, Dir und den Kindern. Alles mit Sonnenuntergang und Beethoven vermischt." In einem anderen Brief vom 27. Oktober 1863 heißt es: „Gestern nach dem Essen saß ich mit Keudell im blauen Salon allein und er spielte." In Versailles 1870/71 trug Robert von Keudell seinem Chef und Gönner beim Kaffee sanfte Phantasieen auf dem Piano des Salons vor, wobei Bismarck immer leise mitsang. Der Leipziger Schriftsteller Dr. Moritz Busch, der Verfasser des Werkes „Graf Bismarck und seine Leute" und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Deutsch-Französischen Kriege der Leiboffiziosus des Kanzlers, erzählt, daß im Spätherbst 1881, als er mit dem Fürsten in der Dunkelheit durch die gewundenen Wege des Parkes hinter dem Berliner Reichskanzlerpalais ging und sich mit ihm über den neu gewählten Reichstag unterhielt, Bismarck die Melodie des Studentenliedes „Wir hatten gebaut ein stattliches Haus" summte. Nach einer Weile sprach er vom Glück von Edenhall, mit dem er die deutsche Verfassung verglich. Die Melodie ging in seiner Seele dem Gleichnis und dem darin liegenden Gedanken voraus.

Als Bundestagsgesandter in Frankfurt a. M. hörte er, gewöhnlich rauchend, dem Klavierspiel mit ungeteilter Aufmerksamkeit zu. Sein Lieblingsstück war ein kurzer, feuriger Satz von Ludwig Berger (op. 12, Nr. 3). „Diese Musik," meinte er, „gibt mir das Bild eines Cromwell'schen Reiters, der mit verhängtem Zügel in die Schlacht sprengt und denkt: jetzt muß gestorben sein." In St. Petersburg, wo er bekanntlich einige Zeit Gesandter war, las er beim Anhören von Musik. Und während seiner Tätigkeit als Minister und Bundeskanzler öffnete er mitunter die Tür seines nur durch ein offenes Kabinet getrennten Arbeitszimmers zum Musiksalon, um sich beim Schreiben durch Töne anregen zu lassen. Als Reichskanzler freilich lehnte er ab, Musik zu hören, weil ihn, wie er sagte, die Melodieen nachts verfolgten und am Schlafen hinderten. In Frankfurt a. M. äußerte er mehrmals, daß er nie in ein Konzert gehen möge, weil das bezahlte Billet und der eingezwängte Raum ihm den möglichen Genuß verleiden. Schon der Gedanke, für Musik Geld zu zahlen, sei ihm zuwider. Musik müsse frei geschenkt werden wie Liebe. In St. Petersburg bemerkte er einmal, daß gute Musik ihn oft nach zwei entgegengesetzten Richtungen anrege: zu Vorgefühlen des Krieges oder zur Idylle. Besuchte er auch keine Konzerte, so sah man ihn in Frankfurt a. M., in Wien bzw. St. Petersburg ab und zu in der Oper, wo er sich an den Meisterwerken von Beethoven, Weber, Mozart und anderen Komponisten erbaute. Er hat es dabei auch an kritischen Randglossen nicht fehlen lassen. So schrieb er z. B. einmal aus der österreichischen Kaiserstadt an seine Gemahlin: „Ich komme soeben aus der Oper. Don Giovanni, von einer guten italienischen Truppe, wobei ich die Miserabilität des Frankfurter Theaters doppelt empfand."

Vierhändig spielen zu hören, liebte er nicht. „Die sichtliche Gebundenheit der Spieler an das Notenheft," meinte er, „schließt eine freie Bewegung aus. Nur wenn der Spieler ohne Vermittlung eines Blattes Papier zu seinem Instrument spricht, beginnt für mich der Genuß." Er sah in der Tonkunst ein Beruhigungsmittel für seine Nerven. Auch diente sie ihm oft dazu, um die Gefühle, die ihn bewegten, zum Ausdruck zu bringen. Dies illustriert am besten die folgende kleine Geschichte, die einst der spätere Reichskanzler selbst erzählte:

„Nach den Märztagen von 1848, als die Truppen in Potsdam waren und der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

König in Berlin, kam ich hin und es war Beratung, was jetzt zu tun sei. Möllendorf war dabei und saß mit schmerzerfüllter Miene auf einem Stuhl, nicht weit von mir. Er konnte nur auf einer Hälfte sitzen, so hatten sie ihn zerprügelt. Der eine riet dies, der andere das, aber niemand wußte recht, was zu machen wäre. Ich saß neben dem Pianoforte und sagte nichts, schlug aber ein paar Töne an: ‚Dudeldum dittera!' Ich spielte den Anfang des Infanteriemarsches. Da erhob sich der Alte freudestrahlend plötzlich von seinem Stuhl, humpelte auf mich zu und sagte: ‚Das ist das Rechte, ich weiß, was Sie meinen: marschieren nach Berlin!'"

Die Musik versetzte Bismarck immer in die beste Stimmung und animierte ihn zuweilen derart, daß er auch brieflich sein Herz ausschütten mußte. So schrieb er einst am 1. Februar 1852 an seine Frau u. a.: „Die Musik ist noch immer sehr gut, Blanckenburg[1]) selbst spielte aus Freischütz: ‚Ob auch die Wolke sie verhülle,' bei dem unsicheren Wetter sehr passend."

Besonders vor seiner ministeriellen Laufbahn, die seine Zeit außerordentlich in Anspruch nahm, hörte er gern Musik. So schrieb er einmal an seinen Freund, den Chefredakteur der „Kreuzzeitung" und späteren Ersten Vortragenden Rat im Ministerium des Auswärtigen, Hermann Wagener, aus Schönhausen, sein angebliches Nichtstun köstlich schildernd:

„Ich liege im Grase, lese Gedichte, höre Musik und warte, bis die Menschen reif werden. Es soll mich nicht wundern, wenn dieses Schäferleben meinen nächsten politischen Leistungen in Erfurt und Berlin eine Färbung verleiht, die an Beckerath[2]) und an laue blütenschwangere Sommerlüfte erinnert."

Die Militärmusik erfreute sich stets seiner Gönnerschaft, und die wiederholten Morgenständchen, die er, namentlich 1870 in Versailles und später in Kissingen, bekam, nahm er immer mit großer Liebenswürdigkeit auf. Als ihm z. B. am Morgen des 20. November des genannten Jahres die Kapelle des thüringischen Regiments ein Ständchen brachte, schickte er den Musikern einen guten Tropfen, dann kam er selbst an die Tür, nahm ein Glas und sagte: „Prosit, wir wollen darauf trinken, daß wir bald zu Muttern kommen!" Der Dirigent der Kapelle fragte ihn darauf, ob das noch lange dauern könnte, worauf der Bundeskanzler lächelnd bemerkte:

„Na, Weihnachten werden wir nicht zu Hause feiern, vielleicht die Reserve, wir anderen bleiben bei den Franzosen, denn von denen haben wir noch viel Geld zu bekommen, aber wir kriegen sie schon kurz."

Eine geradezu schwärmerische Verehrung hegte er für Beethoven, namentlich für die Sonaten des unsterblichen Tonschöpfers. Er konnte nicht müde werden, sie immer wieder zu hören, und behauptete, daß Beethoven

---

[1]) Moritz von Blanckenburg, ein Jugendfreund Bismarcks, später Führer der Konservativen im Preußischen Landtag.

[2]) Hermann von Beckerath, ein deutscher Politiker, war 1847 Mitglied des Vereinigten Landtages.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seinen Nerven am meisten wohltue. Robert von Keudell übermittelt uns einige Äußerungen Bismarcks über Beethoven und seine Sonaten. Über den ersten Teil der Sonate in Es (27 No. 1) heißt es da:

„Das ist, als wenn man gegen Abend in etwas angeheitertem Zustande langsam durch die Straßen schlendert. Man sieht sehr vergnügt ins Abendrot und denkt, ob es morgen wieder so hübsch wird wie heut."

Und das erste Stück der großen Sonate in f-moll (57) charakterisierte er folgendermaßen: „Wenn ich diese Musik oft hörte, würde ich immer sehr tapfer sein." Natürlich war das nur eine scherzhafte Wendung zum Lobe der Musik auf Kosten seiner Person, denn nie bedurfte er, um tapfer zu sein, irgendeiner Anregung. Der erste Satz der f-moll Sonate gehörte also zu den ihn kriegerisch anregenden Stücken. Über den letzten Satz sprach er sich dahin aus: „Das ist wie das Ringen und Schluchzen eines ganzen Menschenlebens."

Beethovens 32 Variationen fand er nur technisch bewunderungswürdig, aber nicht zum Herzen gehend. Variationen waren ihm überhaupt unerfreulich. Sogar nach dem Andante des Schubertschen d-moll Quartetts, das er leidenschaftlich liebte, fand er, daß das Thema ohne die Variationen ihm eigentlich doch tiefer als das ganze ausgeführte Stück gehe.

Nächst, ja neben Beethoven liebte Bismarck Franz Schubert. Von dessen eben genanntem d-moll Quartett, das Keudell für Klavier bearbeitet hatte und seinem Chef oft spielen mußte, sagte dieser mehrmals: „Das ist mir wie Beethoven." Auch das Menuett des a-moll Quartetts sagte ihm sehr zu und ebenso vom Andante die erste Melodie. Er bemerkte einmal: „Die Stelle nach der Fermate im zweiten Teil der Melodie klingt etwas künstlich und daher nicht ganz so hübsch wie das übrige." Dieses kleine Stück aber von nur 16 Takten berührte ihn wie ein idyllisches Bild. Das Trio in Es fand er außergewöhnlich hübsch, am meisten das „allerliebste und witzige Scherzo".

Felix Mendelssohn zählte gleichfalls zu seinen Lieblingskomponisten, wenn er auch für ihn nicht so wie für Beethoven und Schubert eingenommen war. Beim Hören des Capriccios in E (33, No. 2) bemerkte er gelegentlich „Stellenweise klingt das wie eine vergnügte Rheinfahrt; an anderen Stellen aber glaube ich einen im Walde vorsichtig trabenden Fuchs zu sehen."

Sympathisch berührte ihn auch Robert Schumann, von dem er mit Vergnügen die Symphonischen Etüden und noch andere Stücke hörte. Von Frédéric Chopin bevorzugte er mehr die leidenschaftlich bewegten als die tragischen Dichtungen. Nach dem Präludium in cis-moll ohne Opuszahl, das viele unerwartete Modulationen bringt, sagte er scherzhaft: „Das klingt ja ungefähr so, als wenn ich einem Raucher sagen wollte: „Befehlen Sie vielleicht eine Zi . . . trone muß man zum Lachs haben." Die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Baß donnernde Etüde in c-moll (10, No. 12) imponierte ihm außerordentlich.

Die Musik, namentlich Beethovensche Sonaten, erregten das Gemüt des Staatsmannes und trieben ihm oft Tränen in die Augen. Als er einmal ausnahmsweise ein Konzert im Seebad Stolpmünde in Pommern, das Robert von Keudell veranstaltete, besuchte, sagte er diesem nach Schluß des Konzerts: „Es war schon heiß genug, aber Sie haben es uns doch noch heißer gemacht."

Der englische Maler Sir William Blake Richmond weilte im November und Dezember 1887 in Friedrichsruh, um Bismarck zu malen. Er hatte sich vorgenommen, die täglichen Gespräche, die er mit dem leitenden Staatsmann führte, jeden Abend, und zwar möglichst im Wortlaut, niederzuschreiben. Dieser äußerte sich nun damals auch über die Musik und die Wirkung, die sie auf seine Seele ausübe. Er sagte unter anderem:

„Ich liebe sie sehr, doch muß ich davon absehen, sie anzuhören, da mir nur zu schnell die Tränen in die Augen steigen. Mein Herz ist stärker als mein Kopf. Welche Selbstkontrolle habe ich mir nicht durch Erfahrung teuer erkaufen müssen!"

Es gab — so fügt Richmond hinzu — viele Augenblicke während unserer Unterhaltung, die diesen Ausspruch bekräftigten.

Der Minister bevorzugte im allgemeinen die leidenschaftlich aufgeregten Klavierkompositionen. Ruhige oder heitere Musik nannte er „vormärzlich".

Im Gesang allerdings liebte er die weichen, sanften Melodieen ohne Leidenschaft. Wenn z. B. die Gattin des Malers Prof. Becker, eine Freundin Felix Mendelssohns, die eine sehr sympathische Stimme hatte, in seinem Hause erschien und dort Lieder vortrug, war er von ihr ganz entzückt. Er rühmte ihren klaren und herzerfreuenden Gesang, der ihn wie ein stiller und warmer Frühlingsabend berührte.

Seelenvoll vorgetragene Lieder und Chorgesänge machten stets Eindruck auf sein Gemüt. Als er z. B. im Juni 1852 im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. von Preußen in einer wichtigen politischen Mission in Wien und in Ofen-Pest, der Hauptstadt Ungarns, weilte, wollte ihm ein englisches Lied, so wie es ihm einst jemand vorgesungen hatte, gar nicht aus dem Sinn. Auch die Zigeunermusik, die er im Alföld (Tiefland) Ungarns während seines Aufenthalts zu hören bekam, erregte seine lebhafte Aufmerksamkeit. Das Fremdartige dieser Zigeunerweisen hatte für ihn etwas ungemein Anziehendes. In diesem Sinne schrieb er aus Szolnok (Ungarn) an seine Gattin:

„Die wildesten und verrücktesten Zigeunermelodieen schallen mir ins Ohr, dazwischen singen sie durch die Nase und mit aufgerissenem Munde in kranker, klagender Moll-Dissonanz. Geschichten von schwarzen Augen und dem tapferen Tod eines Räubers, in Tönen, die an den Wind erinnern, wenn er im Schornstein lettische Lieder heult."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das musikalische Gehör der ungarischen Zigeuner erweckte sein Erstaunen, und er hebt ausdrücklich hervor, daß sie die Musik auswendig wissen, obschon sie, wenn man einen Satz nochmal hören will, ganz verwundert ausrufen: „Hogy volt?“ (Wie war das?) und einen fragend ansehen, als hätten sie nicht verstanden. Noch zu einer Zeit, als er schon lange Ministerpräsident war — im Juli 1864 —, verschmähte er nicht, anläßlich seiner Anwesenheit in Wien zwei Stunden im Volksgarten zu verweilen und dort den Klängen der Musik zu lauschen, obschon er, wie er klagte, von den Leuten wie ein Wundertier angestaunt wurde.

Vom 19.—21. Januar 1891 weilte der englische Schriftsteller Sidney Whitman bei dem Fürsten Bismarck. Er hat seine Erinnerungen an den Kanzler später veröffentlicht. Wir ersehen daraus, daß der Einsiedler vom Sachsenwalde, nachdem er dem so aufregenden politischen Leben Valet gesagt, auch wieder zu seiner alten Liebe, zur Musik, zurückgekehrt war und mit Freuden dem meisterhaften Klavierspiele seiner Gattin und anderer künstlerisch geschulter Kräfte, die als Gäste in seinem Hause weilten, lauschte. Sidney Whitman erzählt, daß des Fürsten Tochter, die Gräfin Marie Rantzau, ihn im Namen ihres Vaters aufgefordert habe, etwas auf dem Klavier, das in einem Zimmer stand, das zum Salon führte, zu spielen. Sie brachte ihm ein Buch mit volkstümlichen Melodieen, unter denen sich drei bekannte russische Lieder befanden, die seit langer Zeit in jedem deutschen Volksliederbuch stehen. Es waren dies „Der rote Sarafan“, „Seht die drei Rosse vor dem Wagen“ und „Schöne Minka“. Alle drei sind von einem stark ausgesprochenen volkstümlichen Charakter und haben eine schlichte und schwermütige Melodie. Whitman spielte sie vom Blatt, und als er in den Salon zurückkehrte, blickte Bismarck von seiner Zeitung auf und sagte: „In diesen Liedern steckt etwas, was mir zusagt, diese Art der Musik liebe ich.“

Der Männergesang hatte für ihn etwas ungemein Wohltuendes, und er hat wiederholt die Vorzüge desselben mit Wärme, auch öffentlich, anerkannt. Als er z. B. zur Hochzeit seines Sohnes Herbert mit der Gräfin Hoyos im Juni 1892 in Wien war, huldigte ihm der Wiener Akademische Gesangverein durch ein Ständchen. Nach dem vortrefflichen Vortrag von drei Chorgesängen und einem melodischen Hoch auf den Fürsten sprach dieser den Sängern seinen Dank aus und sagte u. a.:

„Ich danke Ihnen herzlich für die schöne, melodiöse Begrüßung, die aus Freundesherzen kommt und zu Herzen dringt. Wir werden die alte Stammesgenossenschaft jederzeit pflegen. Solange ich gewirkt habe, sogar wie wir uns gegenüberstanden, habe ich immer an ein festes Band gedacht, welches notwendig zwischen uns beiden ist.“

Der Obmann des Vereins dankte darauf dem Fürsten und betonte die deutsche Gesinnung der Sänger. Bismarck fragte dann, ob alle Sänger Studenten seien; auf die Bejahung bemerkte er:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Um so größere Ehre ist es für Sie, daß Sie neben der Wissenschaft auch die Kunst so eifrig pflegen; gerade Kunst und Wissenschaft sind es, welche die verschiedenen deutschen Länder zusammenhalten. Wien hatte immer eine große Bedeutung im deutschen Kunstleben; die Namen Mozart und Haydn bezeugen, was Wien auf musikalischem Gebiet geleistet hat. Schon damals ist die Kunst das Bindemittel der deutsch sprechenden Völkerschaften gewesen. Deutsche Musik, deutsche Poesie sind es, die hier zusammenklingen und ein geistiges Band bilden, das alle Kämpfe der Vergangenheit überdauert hat, wie die politischen Gefahren. Möge die Kunst immer ein Bindemittel unserer gegenseitigen nationalen und geschichtlichen Beziehungen sein!“

Die Studenten brachten dem Fürsten begeisterte Huldigungen dar. Es wurde ihm ein Silberbecher kredenzt, aus dem er einen kräftigen Schluck tat. Als er wieder die Treppe emporstieg, sagte er nochmals den Sängern seinen aufrichtigen Dank.

Im Mai 1892 weilte die Dresdener Liedertafel in Friedrichsruh, dem Kanzler huldigend. Vorgetragen wurde: „Das deutsche Lied“, „Des Kärntners Volkslied“ (O Deandl tief drunt im Tal) und dann das herrliche Lied „Wer hat dich, du schöner Wald“ von Mendelssohn Bartholdy. Diesem Vortrag applaudierte das Fürstenpaar ganz besonders. Die Gemahlin des Kanzlers rief laut den Sängern zu: „Wundervoll, gerade unser Lieblingslied.“ Auf die Ansprache des Präsidenten Näumann erwiderte der Fürst in einer längeren Rede, die außerordentliche nationale Bedeutung des deutschen Liedes hervorhebend, indem er u. a. sagte:

„Die nationale Einigung wäre nicht möglich gewesen, wenn die Kohle unter der Asche nicht glimmend gewesen wäre. Wer hat dies Feuer gepflegt? Die deutsche Kunst, die deutsche Wissenschaft, die deutsche Musik; das deutsche Lied nicht zum wenigsten. Wir haben keine sächsische und keine preußische Musik in Deutschland. Wenn ein Lied gedichtet ward, so war es einerlei, wo es war in Deutschland, und es ist das deutsche Lied und die Pflege der Musik eine Macht gewesen. Auch die Universitäten und mit ihnen die deutsche Literatur haben merklich mitgeholfen, das Nationalgefühl wachzuhalten. Die Wissenschaft appelliert an den Verstand, die Musik ans Gefühl, und das Gefühl ist, wenn es zur Entscheidung kommt, stärker und standhafter als der Verstand der Verständigen. Und deshalb erlauben Sie mir, daß ich Ihnen ein Glas bringe auf das Wohl Ihrer Liedertafel als Vertreterin der gesamten deutschen Musik und des deutschen Liedes und als einer Pflegerin unserer nationalen Einheit! Sie lebe hoch und möge noch lange dauern und wirken auf das deutsche Gefühl, und wenn der Verstand sich einmal wieder vom Gefühl lossagen sollte, dann dazu beitragen, daß das Gefühl dem Verstande überläuft.“

Mit dem Vortrag der Richard Wagner-Komposition „Gruß seiner Getreuen“ schloß die erhebende Kundgebung. Diese Hymne wurde 1845 an den König von Sachsen gerichtet. Die außerhalb des sächsischen Königreiches wenig bekannte Komposition machte in der künstlerisch schönen Durchführung seitens der Dresdener Sänger einen überwältigend großartigen Eindruck. Es war ihr ein von Dr. Paul Liman zu der besonderen Veranlassung gedichteter Text untergelegt worden. Er lautete:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wo deutscher Männer Sang ertönt in deutschen Landen,
Wo er zum Himmel machtvoll dringt empor,
Da denkt man dein, der uns erlöste von den Banden,
Der Einheit uns und Macht und Ruhmesglanz erkor.
Sei uns gegrüßt, du Held in blankem Eisen,
Dir tönen unsre Weisen,
Solang' noch Waffen dröhnen
Und deutsche Lieder tönen
Wird dein man denken, preisen dich in deutschem Männersang,
Sei uns gegrüßt, o Held, du Deutschlands größter Sohn!

Alldeutschland lag gebannt in todesbangem Dämmern;
Kaum wagte leises Hoffen furchtsam sich zum Licht,
Da kam Held Siegfried stark, die Waffen uns zu hämmern,
Und mit dem scharfen Schwert schlug er den Feind zunicht.
Sei uns gegrüßt usw.

Um deinem Volk und deinem greisen Herrn zu dienen,
Bist du mit Feuermut gestürzt in Kampfesnot —
So soll als Siegespreis dir ewig Lorbeer grünen,
So soll des Volkes Lieb' dir bleiben bis zum Tod.
Sei uns gegrüßt usw.

Am 3. Juli 1892 erfreute in Kissingen das unter der Leitung des Opernsängers Zapf aus Wiesbaden stehende Zapfsche Männerquartett den Fürsten durch seine Liedervorträge. Das Programm der Sänger machte hauptsächlich Volkslieder aus, die sie musterhaft vortrugen. Der Kanzler äußerte, daß er schon viele Männerchöre gehört, aber die Quintessenz des Männergesangs sei für ihn doch ein gutes Quartett. Er war sehr freudig bewegt und verabschiedete sich aufs herzlichste von den Künstlern, deren Vorträge ihn hoch erfreut hatten. Als ein Teilnehmer der gesanglichen Veranstaltung des 3. Juli, des Tages von Königgrätz, gedachte, tat Bismarck den bedeutsamen Ausspruch: „Einen Tag von Königgrätz werden wir wohl nicht mehr erleben, aber auf ein zweites Sedan werden wir noch gefaßt sein können."

Auch nahm er Veranlassung, als ihn ein anderer Akademischer Verein, nämlich derjenige zu Leipzig, im Jahre 1892 zum Ehrenmitgliede ernannte, sich gegen den Vorwurf zu verteidigen, als wenn er für die Kunst, speziell für die Tonkunst, keinen Sinn hätte. Im Gegenteil, er liebe die Musik sehr. Aber mit der Politik gehe es, wie mit allen menschlichen Leidenschaften, sie nehme die ganze Hand, wenn man ihr nur den Finger reiche. Und wie die stärkeren Raubfische die schwächeren fräßen, so ließen auch die stärksten unter den Neigungen die anderen nicht aufkommen. Er habe sich von der Politik ganz erfassen lassen und für die Musik leider keine Zeit übriggehabt. Jetzt, wo er mit dem Dienste nichts mehr zu tun habe, würde er gern den Schaden nachholen und oft von Friedrichsruh nach Hamburg in die Oper fahren, wenn erst die Hanseaten sich an

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sein Erscheinen gewöhnt haben und ihn wie einen der Ihrigen, der er ja kraft des Bürgerbriefes sei, zirkulieren lassen würden. Dann begrüßte er die Herren des Akademischen Vereins, diesem das beste Gedeihen wünschend und seiner Freude darüber Ausdruck gebend, daß die Akademiker ihrer Neigung zur Kunst, auch selbst darstellend, nachkämen. Goethe habe das Theaterspielen als eine vorbereitende Schule für äußeres Auftreten im Leben geschätzt, und er glaube, sie sei besonders für den Deutschen wichtig zum Zweck des „Entschüchterns". Sie mache frei und beweglich im äußeren Auftreten fürs Leben.

Daß Bismarck lebhafte Sympathie für die Musik hatte, das bekundete er auch bei anderen Anlässen. So zog er z. B. in einer Unterredung mit Mitgliedern des Fränkischen Sängerbundes am 19. Juli 1892 eine geistvolle Parallele zwischen Politik und Musik, indem er sagte:

„Die Politik hat eine mäßige Verwandtschaft zur Musik in dem Bestreben, Harmonie herzustellen, und auch Noten hat man in der Politik genug zu schreiben. Die Noten, die ich geschrieben, haben auf einem materielleren Gebiete als dem der Musik Akkorde herzustellen und sie, wo sie vorhanden waren, zu erhalten gehabt. Wenn meine Arbeit als Komponist und Notenschreiber in deutschen Angelegenheiten gelungen ist, dann ist mein Lebenszweck, soweit er für die Öffentlichkeit von Wert ist, erfüllt."

Namentlich sagten ihm die schwäbischen Volkslieder zu. Als z. B. der Führer des Schwäbischen Silcher-Quartetts am 11. April 1893 in Friedrichsruh war, um der Fürstin Bismarck zu ihrem Geburtstag eine musikalische Ovation darzubringen, war der Gatte von dem Vortrage ganz hingerissen. Er meinte, die Lieder seien wunderschön, und er habe sich sehr gefreut, solche schwäbischen Weisen zu hören. Immer aufs neue mußte das Quartett etwas zum besten geben. Wallbachs: „Ein Liebster und sein Mädel schön", Brenners: „'s Wörtle Nei" und Silchers: „Mädle ruck, ruck, ruck" versetzten ihn in eine ausgelassene Fröhlichkeit. „Er fühle sich um 60 Jahre jünger," sagte er, denn er kenne das letztere Lied noch aus seiner Studentenzeit.

Wo er nur Gelegenheit hatte, betonte er aufs nachdrücklichste, daß er der deutschen Musik zu großem Dank verpflichtet sei, weil sie ihn in seinen politischen Bestrebungen wirksam unterstützt habe. Bezeichnend in dieser Richtung war die Ansprache, die er am 18. August 1893 an den Barmer Gesangverein „Orpheus", der sich ihm huldigend genaht hatte, richtete. Des deutschen Liedes Klang — so führte er u. a. aus — habe die Herzen gewonnen. Er zähle es zu den Imponderabilien, die den Erfolg unserer Einheitsbestrebungen vorbereitet und erleichtert haben. Nur wenige dürften alt genug sein, um sich der Wirkung zu erinnern, die 1841 das Beckersche „Rheinlied" erzielt habe. Damals sei dieses Lied von mächtigem Einfluß gewesen. Bei der Schnelligkeit, mit der es von der zumeist noch partikularistisch gesinnten Bevölkerung aufgegriffen worden, habe es die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wirkung gehabt, als ob Preußen ein paar Armeekorps mehr am Rhein stehen hatte, als es tatsächlich der Fall gewesen. Den Erfolg der „Wacht am Rhein" kennen wohl alle Zeitgenossen. Wie manchem Soldaten habe das Anstimmen des Liedes auf dem winterlichen Kriegsschauplatz vor dem Feinde und bei materiellem Mangel eine wahre Herzstärkung gewährt, — und Herz und Stimmung sei ja alles im Gefecht. Nicht die Kopfzahl entscheide in erster Linie den Erfolg, sondern die Begeisterung. Sie habe die Schlachten gewonnen. Was sei der Grund unserer Überlegenheit in Frankreich gewesen? Er habe in den Herzen und in der Begeisterung gelegen, die die deutsche Disziplin auch da zusammengehalten, wo sie unter ähnlichen Umständen bei den Franzosen schon gelockert gewesen sei.

„Und so möchte ich das deutsche Lied", sagte Bismarck wörtlich, „als Kriegsverbündeten für die Zukunft nicht unterschätzt wissen und meinen Dank aussprechen für den Beistand, den die Sänger mir geleistet haben, indem sie den nationalen Gedanken oben erhalten und ihn über die Grenze des Reiches getragen haben. Unsere Beziehungen zu unseren Verbündeten, zu unserem mächtigsten Bundesgenossen — Österreich-Ungarn —, beruhen doch wesentlich auf Unterlagen auf kulturellem Gebiete und nicht zum wenigsten auf den musikalischen Berührungen. Wir wären kaum in gleich langer Verbindung mit Wien geblieben, wenn nicht Haydn, Mozart, Beethoven dort gelebt und ein gemeinsames Band der Kunst zwischen dem Niederrhein und Wien geschaffen hätten. In diesem Sinne spreche ich den Pflegern der Musik meinen Dank aus. Pflegen Sie das deutsche Lied auch ferner. Das deutsche Lied, wo es ernst wird, nimmt immer Anklang ans Vaterland."

In ähnlichem Sinne sprach Bismarck sich auch am 25. Juni 1892 anläßlich einer ihm gebrachten Serenade in München aus, indem er ausführte, daß er die Macht und die Gewalt des deutschen Liedes dankend anerkenne:

„Im Kriege wie im Frieden hat es sich bewährt. Unsere deutschen Bürger wie unsere Soldaten sind empfänglich für die Macht der Töne. Sie haben den Soldaten fortreißen helfen zu großen Taten. Für mich ist es eine große Gnade von Gott, daß die Arbeit meiner Vergangenheit in der Richtung gelegen hat, die das deutsche Lied den deutschen Geist seit langem hat fortschreiten lassen."

Das Singen der protestantischen Gemeinde sagte ihm nicht zu. Besser behagte ihm gute Kirchenmusik, von Fachmusikern ausgeführt. Als er einmal im Jahre 1849 eine Berliner evangelische Kirche besuchte und einer Predigt des Geistlichen, des späteren Konsistorialrats Büchsel, beiwohnte, meinte er in einer Zuschrift an seine Frau (Berlin, 10. September 1849), daß der Gesang in der betreffenden Gemeinde ihm gar nicht gefallen habe; es sei ihm lieber, bei guter Kirchenmusik von Leuten, die es verstehen, gemacht, für sich zu beten, und Morlacchische Messen mit weißgekleideten Priestern, in Dampf von Kerzen und Weihrauch, das sei doch würdiger. „Da hatte Büchsel einen Knabenchor, die sangen ohne Orgel ein eingelegtes Lied etwas falsch und mit einer recht bürgerlich berlinischen Aussprache. Diese Neuerung störte mich auch."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daß Otto von Bismarck in der musikalischen Terminologie Bescheid wußte und wenigstens theoretisch in das Wesen und den Kern der Tonkunst eingedrungen war, das beweisen so manche musikalischen Metaphern und Fachbezeichnungen in seinen Reden und Briefen. Hier nur einige seiner diesbezüglichen Ausdrücke, die er in seinen jeweiligen Ausführungen auf der Tribüne des Parlaments vorbrachte:

„Jede Verhandlung in der Tonart, wie sie hier auf der Tribüne wohl angeschlagen werden kann" — „Das seit einem Jahre nunmehr durch alle Tonarten variierte Thema" — „Daß diese fruchtbare ruhmreiche Sitzung mit einem Mißklange schließt" — „Daß zu keiner Dissonanz ein Anlaß gegeben war" — „Ein Organ, das mich aufklärt über die Saiten, die man angeschlagen haben muß, um zu einer Verständigung zu gelangen" — „Wir brauchen nur die Saiten etwas straffer anzuziehen" — „Wie die französische Regierung über unsere Angelegenheit denkt, und welche Akkorde sie angeschlagen zu haben wünscht" — „Ich habe es zu spüren geglaubt, daß in der Bereitwilligkeit, mit der uns von englischer Seite im ersten Augenblick entgegengekommen wurde, ein rallentando eingetreten ist" — „Sie sind darüber, wie man sagt, mit einem Triller hinweggegangen" u. dgl. mehr.

Auch in seinen Briefen finden sich, wie gesagt, so manche Stellen, die von seinem feinen musikalischen Gefühl Zeugnis ablegen. Aus seinen Zuschriften an die Gattin greifen wir zum Beweise dessen aufs Geratewohl nur einige Beispiele hervor. Aus Bordeaux berichtet er seiner geliebten Johanna, indem er die Landschaft zwischen Bayonne und Bordeaux schildert, u. a.:

„Die Pracht, in der das Heidekraut seine violett-purpurnen Blüten entwickelt, ist überraschend, dazwischen eine sehr gelbe Ginsterart mit breiten Blättern, das Ganze ein bunter Teppich. Der Fluß Adour, an welchem Bayonne liegt, begrenzt dieses B-moll der Heide, welches in mir in seiner weicheren Idealisierung einer nordischen Landschaft das Heimweh schärfte."

Von der ungarischen Musik, die ihn bekanntlich sehr interessierte, plaudert er in einem Reisebriefe an die Gattin in allerliebster Weise:

„Ein Volksfest", so schreibt er u. a., „hatte Tausende auf die Ofener Burg hinaufgeführt, die den Kaiser [Franz Josef I.], der sich unter sie mischte, mit tobendem Eljen umdrängten, Csárdás tanzten, walzten, sangen, musizierten und auf die Bäume kletterten. Auf einem Rasenabhang war ein Soupertisch mit etwa 20 Personen nur auf einer Seite besetzt, die andere für die Aussicht auf Wald, Berg, Stadt und Land frei gelassen, über uns hohe Buchen mit kletternden Ungarn in den Zweigen, hinter uns gedrängtes und drängendes Volk in der Nähe, weiterhin Hörnermusik mit Gesang wechselnd, wilde Zigeunermelodieen, Beleuchtung, Mondschein und Abendrot, dazwischen Fackeln durch den Wald. Das Ganze könnte ungeändert als eine große Effektszene in einer romantischen Oper figurieren."

In einer anderen Zuschrift an seine Frau aus Wien aus dem Jahre 1864 heißt es u. a.:

„Eben war ich eine Stunde im Volksgarten, leider nicht inkognito, angestiert von aller Welt. Musik eines ungarischen Regiments spielte mir zu Ehren das Preußenlied, und der Kapellmeister explizierte mir in gebrochenem Deutsch preußische Sympathien. Beim Fortgehen wieder Preußenlied; sehr nett von den Schnurrbärten

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit ihren engen blauen Hosen gemeint; aber diese Existenz auf der Schaubühne ist recht unbehaglich, wenn man in Ruhe ein Bier trinken will."

Als Fürst Bismarck im Juni 1892 zur Hochzeit seines Sohnes Herbert mit der Gräfin Hoyos in Wien weilte, hatte er beim Hochzeitsmahle besonderen Gefallen an den wienerischen Weisen der Kapelle Drescher bekundet, weshalb Graf August Zichy in Penzig, bei dem Tags darauf Bismarck und seine Gattin speisten, die Tafelmusik durch die genannte Kapelle besorgen ließ. Der Fürst äußerte, er höre Wiener Musik, aber auch Wiener Lieder gern. Demgemäß wurden Wiener Volkslieder unter Musikbegleitung vorgetragen. Nach dem Diner begab sich die ganze Gesellschaft nach dem Prater und in den Park der Theaterausstellung. Man fuhr nach „Alt-Wien", wo die Schrammeln spielten. Der Kanzler folgte mit Interesse den Vorträgen der Volkssänger Edi und Biedermann und des Kunstpfeifers Lang.

Schluß folgt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KARL GOLDMARKS KAMMERMUSIK

VON WILHELM ALTMANN IN BERLIN

Für das große Publikum ist Goldmark stets nur der bedeutende Opernkomponist gewesen, obwohl auch seine Symphonieen und Konzertouvertüren ziemlich bekannt geworden sind und seine Kammermusikwerke Beachtung, freilich nur zeitweilig, gefunden haben. Auf diese letzteren wieder mehr aufmerksam zu machen, ist der Zweck meiner folgenden Untersuchung, für die ich Notenbeispiele in großer Anzahl glaubte anführen zu müssen, weil sie weit mehr Beweiskraft haben als wortreiche Gefühlsergüsse über die einzelnen Themen. Aus diesen Notenbeispielen wird man auch ersehen, daß Goldmark für Wiederholung einzelner Takte innerhalb seiner melodischen Einfälle eine gewisse Vorliebe gehabt, vor allem aber, daß er nur in den seltensten Fällen nicht auf eigenen Füßen in der Erfindung gestanden hat. Wie in seinen Opern, so ist er eben auch in seinen Kammermusikwerken in der Hauptsache eine eigenartig-selbständige Erscheinung, er bleibt sich eigentlich immer treu. Ob in seinen Durchführungsteilen es sich nicht doch gelegentlich bemerkbar macht, daß er in der Kompositionslehre in der Hauptsache Autodidakt gewesen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Er bleibt trotzdem ein Vollblutmusiker, dessen Hauptvorzüge wohl auf dem Gebiet der Harmonik und Rhythmik liegen.

Wir besitzen von ihm 1 Streichquartett, 1 Streichquintett, 1 Klavierquintett, 2 Klaviertrios, 2 Suiten und 1 Sonate für Klavier und Violine, deren Veröffentlichung zwischen die Jahre 1865 und 1893 fällt, also 8 Kammermusikwerke, die etwa den siebenten Teil seines gesamten Schaffens ausmachen. Den ersten großen Erfolg hat er mit einem Kammermusikwerk, dem Trio op. 4, davongetragen. Wie sehr ihm die Kammermusik ans Herz gewachsen war, beweist der Umstand, daß er sich noch in seinem letzten Lebensjahre als hochbetagter Greis mit einem neuen Klavierquintett bebeschäftigt hat.

Schon als junger Mensch habe ich durch meinen Violinlehrer Otto Lüstner die Suite op. 11 und die Sonate op. 25 kennen und schätzen gelernt; immer und immer wieder habe ich dann diese beiden Werke vorgenommen und stets auch wieder den ersten Eindruck bestätigt gefunden, daß die Schlußsätze beider Werke nicht auf derselben Höhe stehen wie die übrigen Sätze. Auch als ich später die weiteren Kammermusikwerke Goldmarks kennen lernte, machte ich die Beobachtung, daß sie manches Ungleichmäßige in sich tragen. Als ich nun jetzt nach dem Tode des Tonsetzers (2. Januar) mich im Zusammenhang mit sämtlichen Kammermusikwerken beschäftigte, war ich auf das freudigste überrascht, daß sie eigentlich
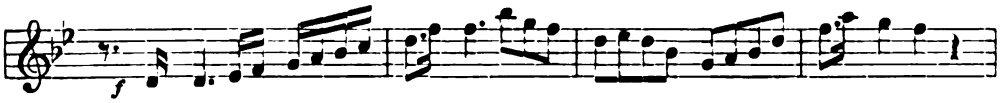


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
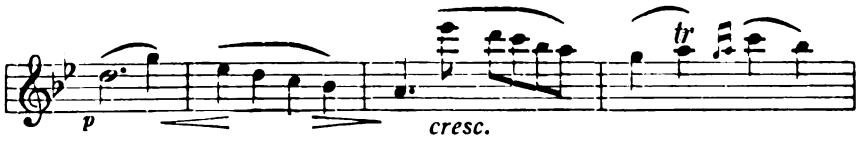
kaum verblaßt sind. Ich bekam die Überzeugung, daß sie noch auf lange Zeit im Konzertsaal und in der Hausmusik ihre große Wirkung bewähren werden, da sie nach ihrem Inhalt und infolge ihres glänzenden, farbenreichen äußeren Gewandes auch hohe Ansprüche befriedigen, wenn sie auch bei einem Vergleich mit den Kammermusikwerken seines Freundes Brahms den kürzeren ziehen müssen.

Gleich das erste Kammermusikwerk, das Goldmark, und zwar in seinem 35. Lebensjahr, also 1865 der Öffentlichkeit übergab, war ein Treffer. Es war dies das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 4 in B-dur, das der angesehene Leipziger Musikverlag Fr. Kistner unter seine schützenden Fittiche nahm. Auch heute nach 50 Jahren zeigt es noch keine Spuren von Alterschwäche, im Gegenteil, man muß sich über die frische, kraftvolle und formvollendete Tonsprache wundern, die einen durchaus selbständigen Eindruck auch in der Erfindung macht. Wenn der Tonsetzer auch darin, soweit es sich um den äußeren Aufbau handelt, dem bewährten Vorbild der Klassiker und Romantiker folgt, so entdeckt man doch nirgends geistige Abhängigkeit etwa von Beethoven, Schubert oder Mendelssohn. Sehen wir uns dieses Trio, das ich für das häusliche Musizieren ebensosehr wie für öffentliche Aufführungen empfehlen möchte, etwas näher an.
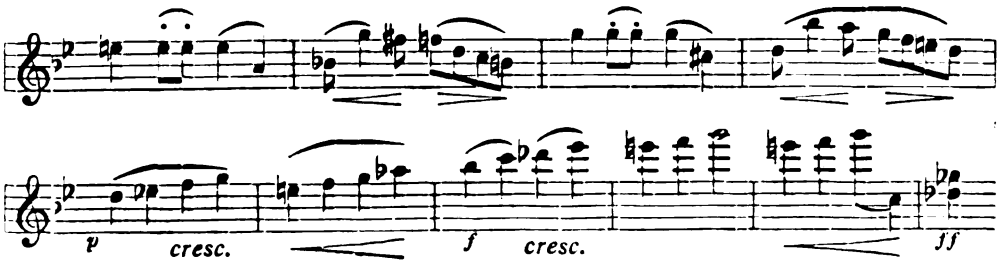
Der erste Satz („Schnell") beginnt gleich sehr frisch und energisch:




Eine Fortsetzung findet dieses Thema sehr bald in dem zarten und lieblichen Gedanken:
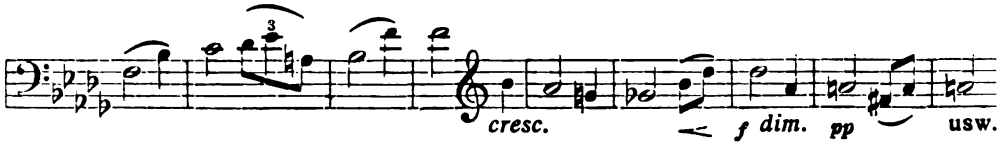



Kraftvolle Rhythmen lösen diesen ab, um zur Wiederholung des Hauptthemas und seiner Fortsetzung überzuleiten; bald beginnt das zarte, sich allmählich steigernde Gesangsthema:
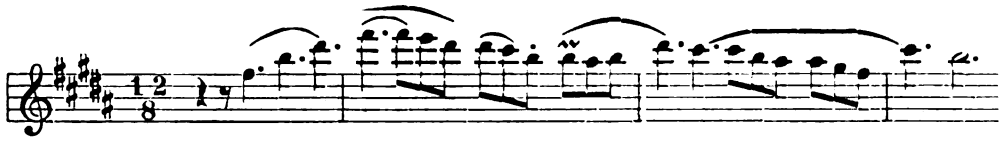



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In dem Durchführungsteil zeigt sich die bereits sehr hoch entwickelte Satzkunst des Tonsetzers, der dabei auch seine Vorliebe für reiche Chromatik bekundet und in der Coda noch einmal auf das Gesangsthema zurückgreift, ehe er den Satz glanzvoll abschließt.

Der zweite Satz (Adagio; langsam, aber nicht schleppend) beginnt mit einer den Klang des Zymbals, des der ungarischen Zigeunermusik ein so eigentümliches Gepräge verleihenden Instruments nachahmenden Improvisation, die in ihren orientalisch gefärbten Harmonieen den späteren Schöpfer der „Königin von Saba" ahnen läßt; diese improvisierenden Klänge dienen dann weiter zur Begleitung der schönen, ausdrucksvollen Violoncell-Kantilene:
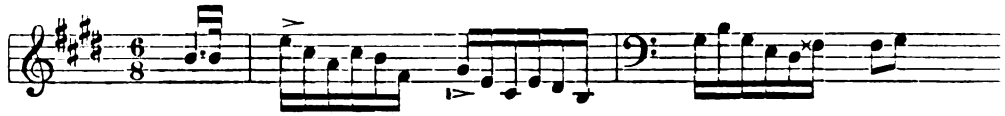



Es folgt dann ein längerer, etwas bewegterer, ziemlich breit ausgesponnener Mittelteil, dessen Melodie die Streicher zunächst abwechselnd übernehmen; sie schmeichelt sich rasch in unser Ohr ein, da sie folgendermaßen beginnt:
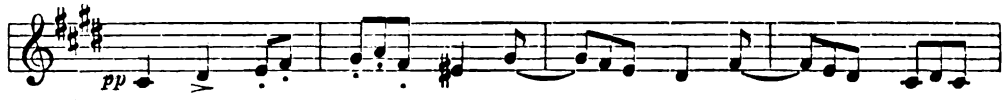


Nur harmonisch vermittelt schließt sich der Hauptteil wieder an, um zuletzt ganz ruhig zu verklingen.

Dem Scherzo (bewegt) ist gewissermaßen als Einleitung der folgende flotte Gedanke vorangestellt:
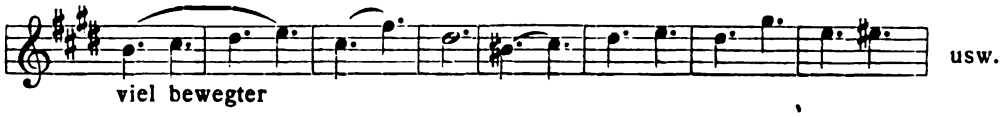


Das fugenartig verwendete Hauptthema wirkt vor allem durch seine Rhythmik; es lautet:




In geistvoller, feinsinniger Weise wird es verarbeitet, doch trotzdem horcht man erleichtert auf, wenn es durch die prächtige, sich schwungvoll steigernde Gesangsmelodie:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
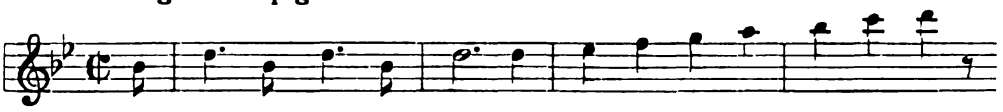



abgelöst wird; als Coda findet, und zwar in immer schneller werdendem Zeitmaß, ein einer Tarantella verwandter Gedanke:
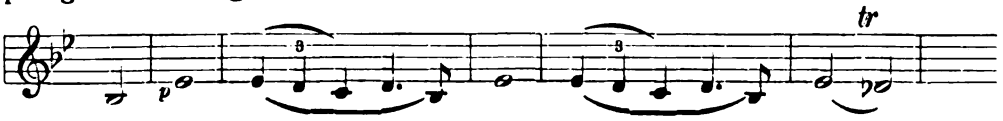


sehr wirkungsvolle Verwendung, bis nach einem wuchtigen Fortissimo der Satz allmählich erstirbt.
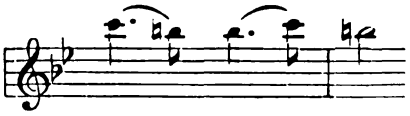
Das Finale (schnell) fällt durchaus nicht ab. Es beginnt gleich mit dem wuchtigen Hauptgedanken:
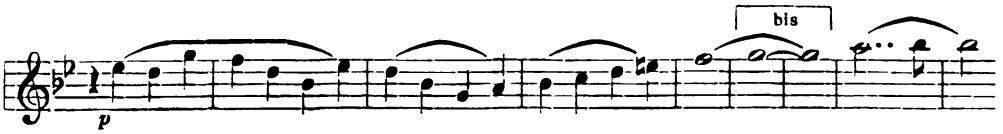


Prachtvoll als Gegensatz wirkt hierzu die breite, in üppiger Pracht prangende Gesangsmelodie:




Sie wird im weiteren Verlauf durch reizvoll-anmutige Klavierbegleitung gehoben und beherrscht in der Hauptsache den breit angelegten Durchführungsteil. Als Coda findet der rhythmische Gedanke:



Verwendung, zu dem über einem Orgelpunkt noch folgender melodischer Anhang tritt:
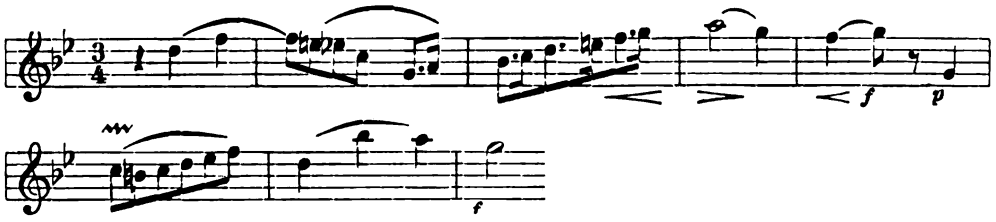



Im Vergleich zu diesem Klaviertrio scheint mir das einzige Streichquartett (in B-dur), das Goldmark als op. 8 in dem Wiener Verlag Carl Spina (jetzt August Cranz in Leipzig und Brüssel) im Jahre 1870 in Partitur und Stimmen veröffentlicht hat, nicht gerade einen großen Fortschritt zu bedeuten. Es ist aber ein durchaus formgewandtes, gut klingendes, jedes der vier Instrumente geschickt ausnutzendes Werk; Eigenart der Erfindung ist ebensowenig darin vorhanden, wie Eigenart in der Harmonik; es ist aber wenigstens rhythmisch belebt und dürfte etwa den Robert Volk-
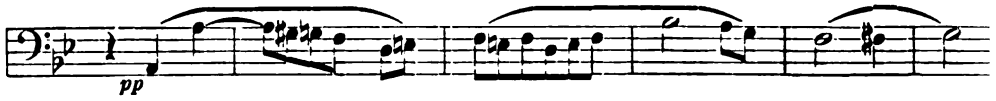
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mannschen Quartetten gleichzuschätzen sein; möglicherweise aber unterschätze ich nur dieses Quartett.
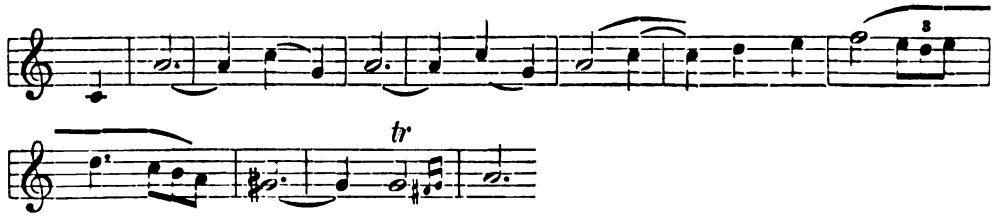
Dem ersten Satz (Allegro moderato) ist ein kurzes, einleitendes Andante in b-moll vorausgeschickt, dessen Gedanken späterhin keine Verwendung finden. Das Hauptthema ist gleich an die Spitze des Allegro moderato in folgender Form gestellt:
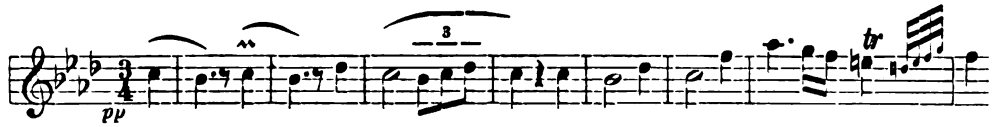



Ergänzt wird dieser Hauptgedanke durch den Anhang:




Dieser Anhang leitet zu dem Gesangsthema über, das zuerst in folgender Gestalt auftritt:
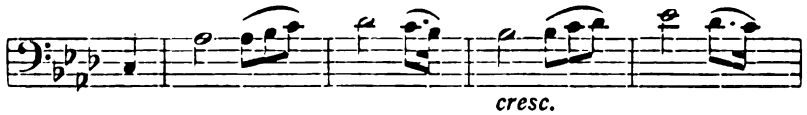



Der zweite Satz (Andante sostenuto) ist vorwiegend in zarten Farben bis auf den mehr leidenschaftlichen Mittelsatz gehalten. Er beginnt folgendermaßen:
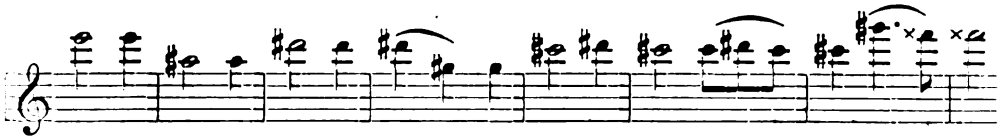



(Man beachte die auch in seiner „Sakuntala"-Ouvertüre und auch in den weiteren Kammermusikwerken hervortretende Vorliebe Goldmarks für die Triolen in der Melodie.)

Im Anschluß hieran entwickelt sich ein Zwiegesang zwischen Violoncell und erster Geige, für den folgende Figur charakteristisch ist:
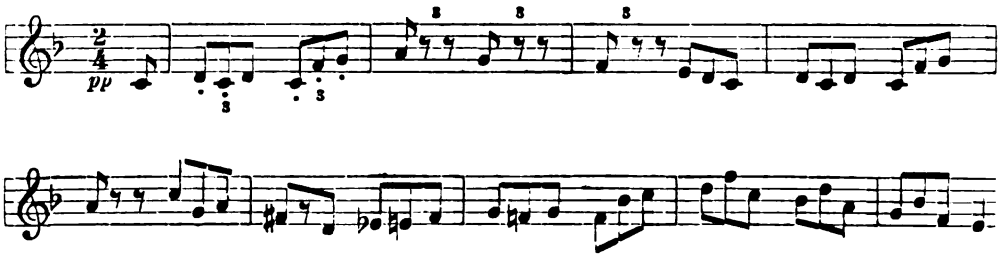



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
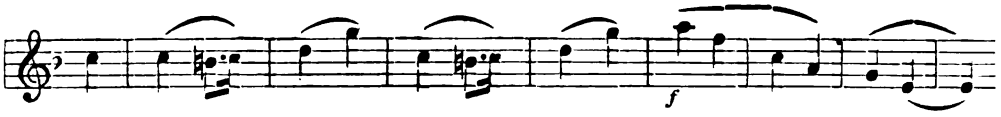
Im Mittelsatz tritt folgende Melodie besonders scharf hervor:



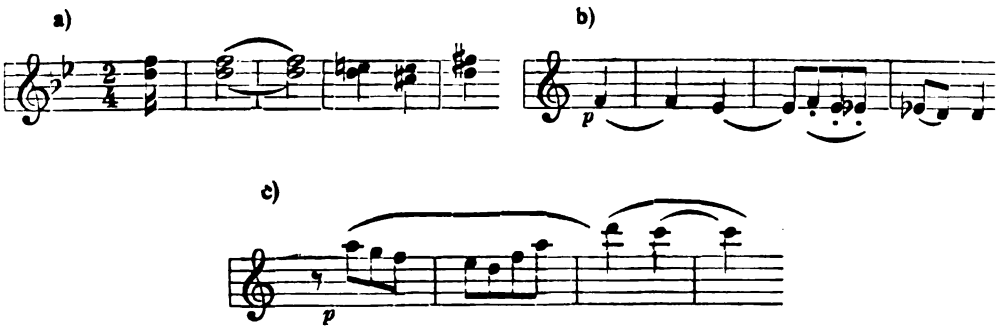
Das Scherzo (Allegro vivace) ist wohl der gelungenste Satz; er rauscht leicht beschwingt dahin und bringt eine hübsche rhythmische Gestaltung an der Stelle, wo zwei Takte des eingestreuten Dreivierteltakts sich mit dreien des ursprünglichen Zweivierteltakts decken; ich beschränke mich hier darauf, nur die beiden Hauptgedanken anzuführen:



und



Im Finale (Allegro molto), das auch recht flott ist, versucht der Komponist besonders gelehrt zu erscheinen, indem er eine Fuge beginnt; er gibt sie aber schon auf, ehe zu den Geigen und der Bratsche als vierte Stimme das Violoncell hinzutritt. Man merke sich aus diesem Finale, dessen Coda brillant gehalten ist, die drei Hauptgedanken:



Ungleich wertvoller als dieses Quartett ist meines Erachtens das in der sehr spärlichen beachtenswerten Literatur einen hohen Platz einnehmende Quintett für zwei Violinen, Bratsche und zwei Violoncelle in a-moll, das als op. 9 im Jahre 1870 von dem damals sehr unter-
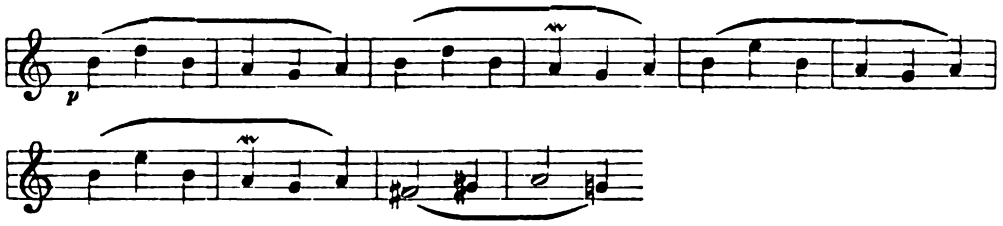
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nehmungslustigen Wiener Verleger J. P. Gotthard in Partitur und Stimmen veröffentlicht worden, seit geraumer Zeit aber in den gleichfalls Wiener Verlag Ludwig Doblinger (B. Herzmansky) übergegangen ist. Durch die Ausnutzung der beiden Violoncelle, besonders nach der Tiefe hin, sind ganz eigenartige Klangwirkungen erzielt. In diesem Quintett, das überall da erklingen sollte, wo sich fünf Spieler zu dem übrigens weit schwierigeren, in derselben Besetzung geschriebenen wunderbaren C-dur Quintett von Franz Schubert op. 163 vereinigen, bekennt sich Goldmark ganz ersichtlich zu den Romatikern, insbesondere zu Mendelssohn, den er in seiner Jugend ganz besonders verehrt haben soll.
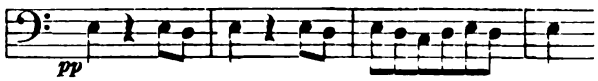
Der erste sehr wirkungsvoll aufgebaute Satz (Allegro molto) hat an seiner Spitze gleich den Hauptgedanken:
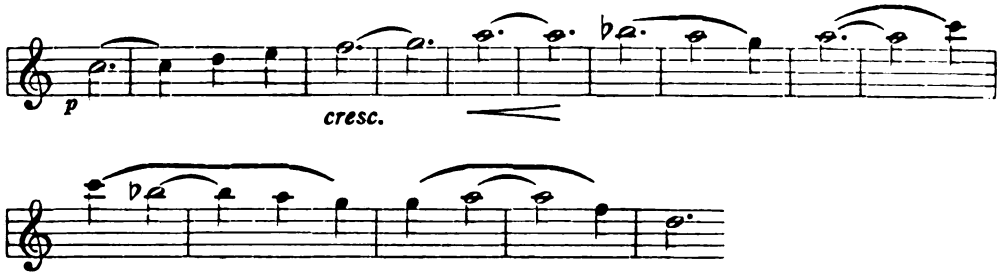



Allmählich bildet sich folgendes Seitenthema heraus:




Durch die Figur:
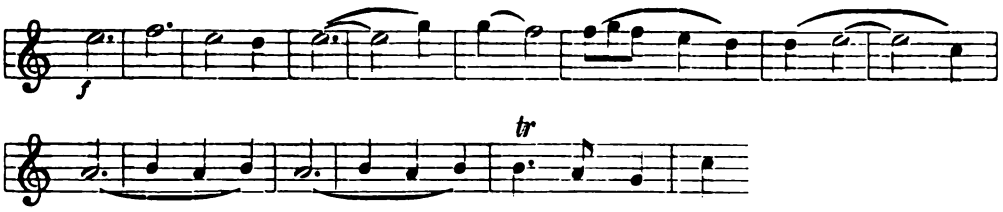



wird die Überleitung zu dem Gesangsthema eingeleitet, das in seiner ausgebildeteren Form folgende Gestalt hat:
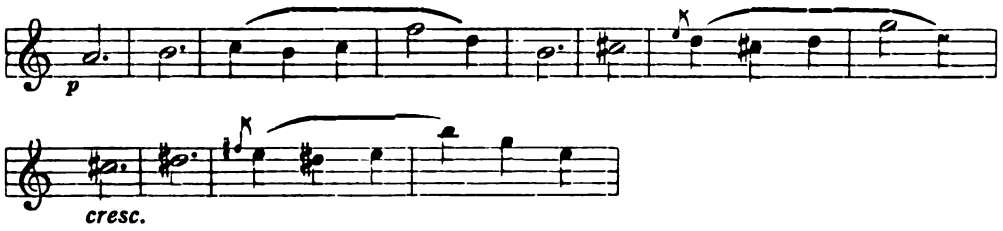



Nachdem nochmals jene überleitende Figur sich gemeldet hat, erhält das Gesangsthema noch eine Fortsetzung, die als ganz besonders wohlklingende Melodie von jedermann empfunden werden wird und folgendermaßen lautet:
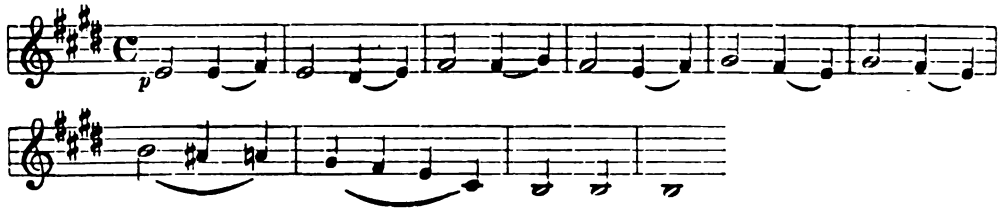
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
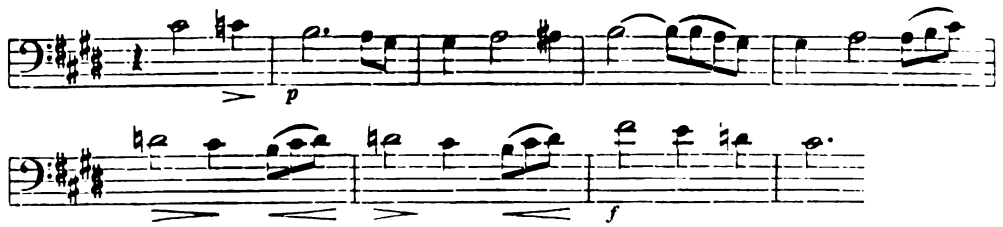



Aber auch hiermit begnügt sich der Tonsetzer noch nicht; er bringt noch mit recht eigenartiger Begleitung folgenden schönen Gedanken, der in dem breit angelegten Durchführungsteil später fugierte Verwendung findet:




Der zweite Satz (Andante con moto), in dem der zweite Violoncellist seine C-Saite auf H herabstimmen muß, beginnt mit einer getragenen Melodie, die wie ein Hornquartett in Waldeseinsamkeit anmutet und direkt als mendelssohnisch ausgegeben werden könnte; etwas erinnert sie auch an die Quartettbearbeitung von Schuberts „Der Tod und das Mädchen" in dessen berühmten Quartett in d-moll:
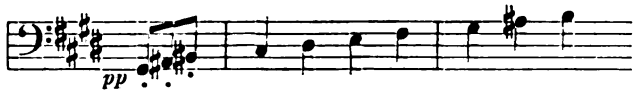



Unter Synkopenbegleitung erscheint dann folgendes zweites Thema, das wir später in der Suite op. 11 und vor allem in der „Königin von Saba" gewissermaßen wieder finden werden; es hat auch wieder jene Triole, auf deren spezifisch Goldmarksche Verwendung ich schon früher aufmerksam gemacht habe:
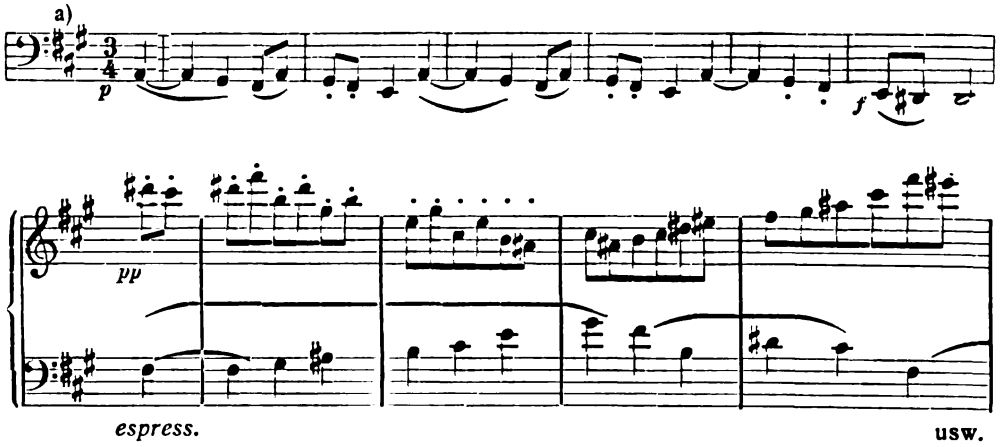



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diese Melodie wird von einem kurzen Zwischensatz, den die Figur
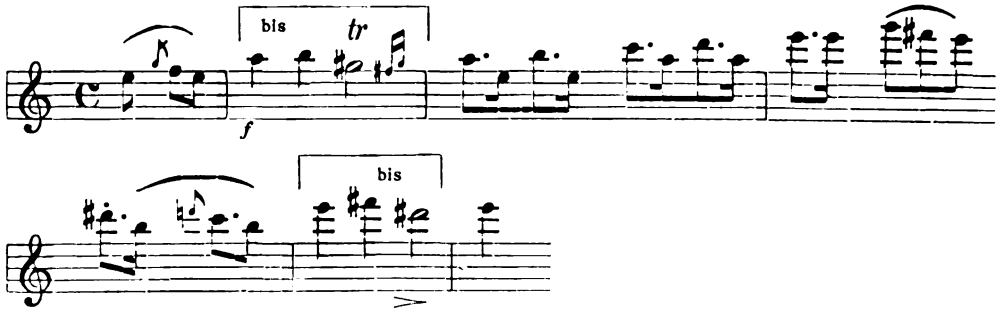



beherrscht, zweimal unterbrochen; das zweitemal wird aus dieser Figur ein breiter Übergang zu dem Hauptthema, zu der Wiederholung des Hauptteils gewonnen; mit dem zweiten Thema schließt diese natürlich dann ab.
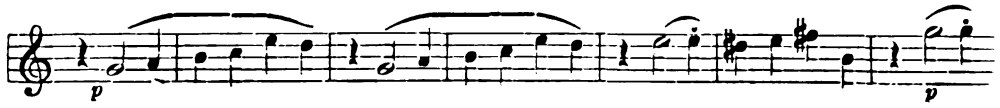
Das Scherzo bringt in der Hauptsache abwechselnd einen derben Rüpeltanz und lustiges Elfengeschwirr in echt Mendelssohnscher Manier; ich beschränke mich darauf, diese beiden Gegensätze hier kurz anzugeben:



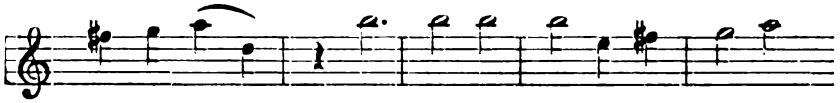

Das Finale, dessen Stretta in A-dur etwas an die des Quartetts op. 41 No. 1 in a-moll von Robert Schumann erinnert, ist in der Erfindung wohl der relativ schwächste Satz, aber sehr dankbar und brillant geschrieben und wirkungsvoll aufgebaut. Es wird eingeleitet durch ein kurzes, etwas düsteres und ernstes Andante sostenuto, das einen schönen Gegensatz zu dem sehr lebendigen und munteren Allegro bildet. Dessen Hauptthema lautet:
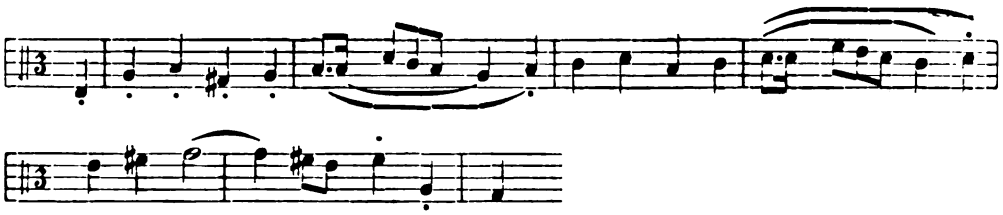



Als Seitenthema schließt sich daran:
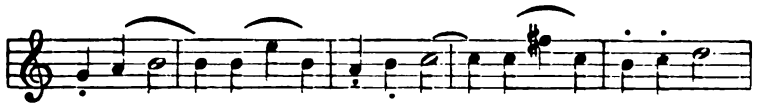



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Unter reichem Figurenwerk wird dieses Thema weiterausgesponnen. In dem Durchführungsteil ist eine fugierte Stelle mit folgendem aus dem Hauptthema gewonnenen melodischen Gedanken bemerkenswert:
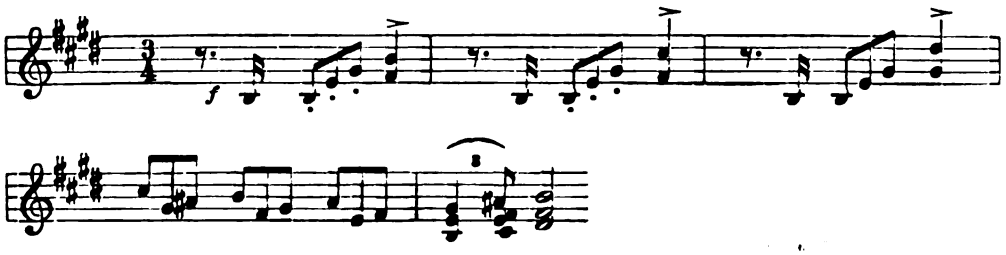


Man beachte endlich noch folgende Melodie:



Weitaus das bekannteste Kammermusikwerk Goldmarks ist die auch heute noch häufig öffentlich gespielte Suite für Violine und Klavier op. 11 in E, die 1869, also vor seinem Streichquartett und Streichquintett, bei B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen ist. Sie ist in ihrer orientalischen Farbenpracht ein Seitenstück zu seiner „Sakuntala"-Ouvertüre, vor der sie sinnliche Glut noch voraushat, und bringt im Mittelteil des ersten Satzes und namentlich in dem langsamen zweiten Satze Gedanken in eigenartiger, harmonischer Einkleidung, die später in seiner Oper „Die Königin von Saba" und teilweise schon im langsamen Satz des Streichquartetts op. 9 wieder Verwendung gefunden haben. Leider fällt das sehr ausgedehnte Finale etwas ab; ich empfehle, es beim öffentlichen Vortrag wegzulassen und als Schluß den dritten Satz hinter dem vierten zu spielen, oder man spiele als Auswahl die Sätze II, IV und I in dieser Reihenfolge.
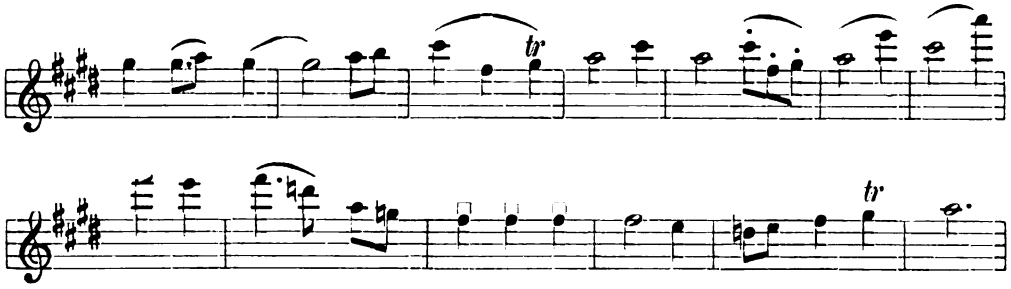
Für den ersten, ungemein wirkungsvollen Satz (Allegro), in dem das Klavier häufig harfenartig verwendet ist, ist gleich der Anfang



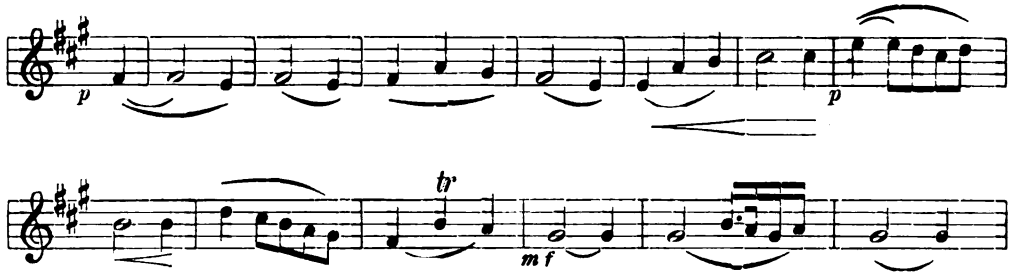
sehr charakteristisch.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Violine, die dazu bereits im vierten Takt mit einer eigenen Melodie tritt, spinnt diese dann folgendermaßen fort:
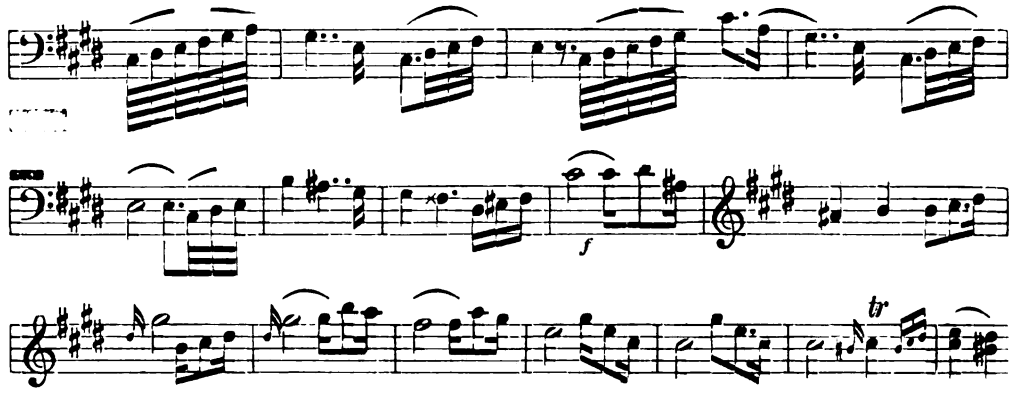



und schließt höchst schwungvoll diesen Hauptteil ab. Wie eine Märchenerzählung aus dem Orient erklingt dann der Zwischenteil, dessen Melodie durch Synkopen des Klaviers noch besonderen Reiz erhält; ich setze nur den Anfang hierher:




Trotzdem dieser Zwischenteil ziemlich breit ausgeführt ist, hört man ihm ganz besonders gern zu; auf ihn folgt dann die notengetreue Wiederholung des Hauptsatzes.
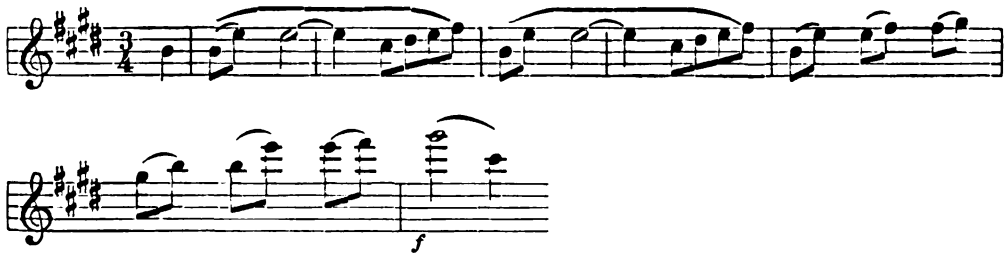
Der zweite Satz (Andante sostenuto) wird zunächst beherrscht von dem rhythmisch aparten Gedanken:




In schwungvoller Steigerung wird dieses Thema fortgesetzt und in reich geschmückter Weise bei seiner Wiederholung verändert.
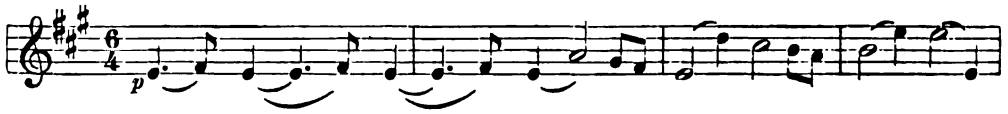
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In schönem Gegensatz zu dem etwas düster gefärbten zweiten Satz steht der dritte, ein flottes, sehr melodisches Scherzo (Allegro ma non troppo) mit fein geschliffenem Passagenwerk in dem sogenannten Trio; ich begnüge mich damit, hier nur das Hauptthema vorzuführen:
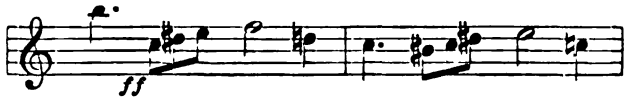



Der vierte Satz, eine Art Intermezzo (Allegro moderato quasi Allegretto) ist in der Klavierbegleitung sehr vollgriffig; das Hauptthema vergißt man sobald nicht wieder, wenn man es in sich aufgenommen hat; man beachte auch den eigentümlichen Rhythmus seines Anfangs.

Er lautet:
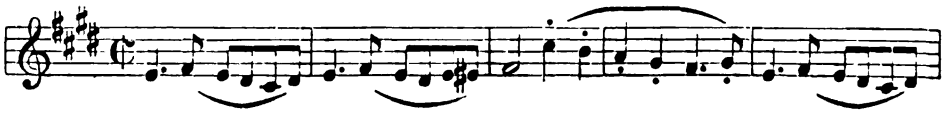



Als den Zwischensatz beherrschender Gedanke sei noch angeführt:
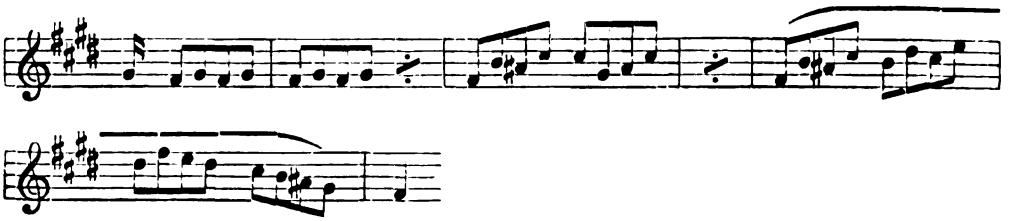



An die Wiederholung des Hauptteils schließt sich ein kadenzartiger, recht ins Ohr fallender Schluß.

Der fünfte und letzte Satz (Presto) bringt nach einigen präludierenden Akkorden des Klaviers das sehr flotte Hauptthema:
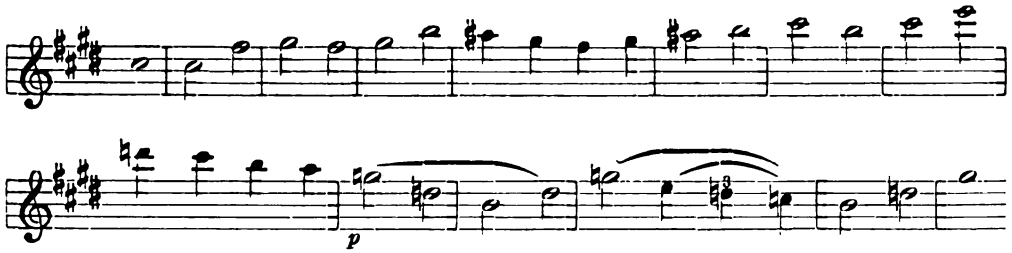



Als Seitenthema, dessen Hauptfigur bis zum Überdruß später ausgenutzt wird, steht:



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Gesangsthema lernen wir am besten in seiner folgenden Fassung kennen:




Nachdem in der Coda noch ein ziemlich kurzatmiges neues Motiv aufgetreten ist, wird darin noch einmal das Hauptthema herangezogen, ehe der Satz in recht äußerlicher Weise zum Abschluß gebracht wird.

Schluß folgt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DER KRIEG UND DIE ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

VON ALEXANDER JEMNITZ IN BERLIN

Man kann es heute behaupten: die Musikpflege nimmt im gesamten Kulturleben Deutschlands während des Winters 1914—15 relativ zumindest denselben Platz ein wie in den vorhergehenden Friedensjahren, oder einen noch bedeutenderen, denn er wird nicht durch künstlichen Hochdruck erreicht, sondern von wirklichem Bedürfnis behauptet. In den Tagen des Zögerns, als Interessenpolitik alle Hoffnungen für die nächste Zeit verloren gab, bezeigte das deutsche Volk durch begeistertes und ostentatives Aufsuchen der Kriegs- und Wohltätigkeitskonzerte, daß es Musik haben will, weil es Musik braucht. Und in dem eindringlich sprechenden Beweise dessen, daß das Musiktreiben in Deutschland keine Luxusblüte einer oberen Kulturschicht des Volkes ist, sondern tief in ihm selber wurzelt, liegt die unvergängliche Bedeutung dieses Konzertwinters.

Die stolze Freude, die darob das Herz jedes Musikers erfüllt, wird bei einer ganzen Gruppe von ihnen auf schwere Belastungsprobe gestellt; gerade bei derjenigen, auf deren Schultern das neue Stockwerk des gewaltigen Baues ruht, das deutsche Tonkunst heißt. Die junge Tonsetzergeneration ist beim Anfang des Krieges vom Volke getrennt und in Tagen, in denen sich alles zu verstehen, sich menschlich näher zu treten versuchte, von der allgemeinen Bewegung durch eine kategorische Devise ausgeschlossen worden, die jedem drohend entgegengehalten wird, der sich ihr mit Zweifel oder Frage naht: — Das Volk will ihre Musik nicht mehr hören . . .

Entwickelungsausblicke und Stilfragen, die bei Ausbruch des Krieges noch Gegenstand einer allgemeinen Anteilnahme und lebhaftesten Erörterung gewesen sind, dürfen nicht mehr erwähnt werden: Das Volk will nichts mehr von der kränklichen Musik dieser entnervten Jugend wissen, — welche ihre Lebenskraft und stählerne Gesundheit, die stets Zielscheibe solcher hämischen und allerbilligsten, weil allervagesten Angriffe bildete, gerade zu dieser Zeit so herrlich überlegen beweist . . .

Man wird sich falschen Voraussetzungen auch ihrer Musik gegenüber hingegeben haben. Doch die ist heute geknebelt. Wehe dem ausübenden Künstler, der das stillschweigend beredte Aufführungsverbot überschreiten wollte. Es wagt es auch keiner.

* * *

Empfinden aber diejenigen, die musikalischen Zeitfragen stets mit sachlichem Ernst gefolgt sind, nicht, daß in dem schreienden Gegensatz, mit dem vor und während dem Kriege zu ihnen Stellung genommen wurde, eine entwürdigende Herabsetzung der Kunst selber liegt, deren Probleme letzten Endes unzeitlich und vom Kriege unbeeinflußbar sind? Oder werden

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diese so nichtig und bedeutungslos bewertet, daß sie nur zum willkommenen Zeitvertreib der Friedenstage taugen, um in ernsten Stunden wie eine Tändelei beiseite geschoben zu werden, der man sich beschämt, wie einer leichtfertigen Torheit, kaum noch besinnen will? — Man schließt die Augen und glaubt sie nicht mehr vorhanden. (Manchen behagt der Gedanke. Es sind nicht die Besten.)

* * *

Die Abneigung gegen Aufführungen einzelner Tonsetzer und Werke ist unanfechtbar. Mit ihnen kann es jeder halten, wie er will. Aber das kategorische Verwerfen einer ganzen Künstlergruppe ist — abgesehen davon, daß jedes summarische Verfahren im tiefsten Sinne kunstfeindlich wäre — ein Vergehen, das sich gegen das Wertvollste richtet, das die Kunst besitzt: gegen ihre Zukunft.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## Karl Goldmark †

Schluß

ILLUSTRIERTES WIENER EXTRABLATT, 3. Januar 1915. — „Goldmark." Von Richard Specht. „. . . Von den Werken, die dieses Künstlerwesen resümieren, ist die bis zum Sprengen mit brausender und betörender Musik angefüllte ‚Königin von Saba' in der Wirkung am weitesttragenden gewesen und ist wohl auch — trotz mancher Opernäußerlichkeit — die schimmerndste, in wunderbar fremdartigem Edelgestein glühende Juwelenkette Goldmarkscher Melodik geblieben. Seine reinste Schöpfung ist vielleicht ‚Die Kriegsgefangene', in ihrer spröden, vornehmen Sparsamkeit und ihrer stilistischen Strenge edel, gleich etrurischen Vasenmalereien. Auch die erlesenen Schönheiten des ‚Merlin' liegen nicht an der Oberfläche; wie er denn im Laufe der Jahre bei allem Glanz und aller Dichtigkeit der Musik immer weniger verschwenderisch geworden ist, auch immer weniger wandelbar: nach der Überraschung, die das volksmäßig heitere ‚Heimchen' bereitet hat, ist in seiner Musik kein neuer Zug seiner Physiognomie enthüllt worden; ‚Götz' und ‚Wintermärchen' zeigen den Meister in voller Reife und Souveränität, im Beherrschen seines Materials und in einer fast unglaubwürdigen Unverbrauchtheit. Aber ungeahnte Seiten seines Wesens hat er in seinen späteren Werken nicht mehr gezeigt . . ."

DIE POST (Berlin), 5. Januar 1915. — „Karl Goldmark †." In seinem Schaffen, sagt der ungenannte Verfasser, hat Goldmark „neben einer reichen Erfindung vor allen Dingen sein Formtalent betätigt. Und auch seinen Geschmack, der sich von dem Grundsatz leiten ließ, unter allen Verhältnissen Maß zu bewahren. Dies erkennt man vornehmlich in seiner Instrumentierung, die die klanglichen Reize des Orchesters zunächst im Dienste des klarverständlichen Inhalts benutzt. Was eine neuere Schule an Wirkungswerten des Klanges selbst benutzt, was die moderne Instrumentierung in der Weise liefert, daß sie den Zuhörer in erster Linie auf die Mittel des Tones selbst aufmerksam macht — das war Karl Goldmark fremd. Es läßt sich wohl annehmen, mit Bewußtsein fremd. Denn der Musiker der schönen Linie, der Schaffende, der in dem Inhalt des Gedankens seine Kraft erkannt hatte, mochte davor zurückscheuen, auf Kosten inneren Gehaltes die Äußerlichkeiten der musikalischen Wirkungselemente an die erste Stelle zu setzen. Seine Vielseitigkeit hat ihn auch auf dem Gebiete der Kammermusik Wertvolles hervorbringen lassen, und auch die Liedliteratur dankt ihm so manche reizvolle Blume. In der Entwickelungsgeschichte der Musik eine bemerkenswerte Stelle einzunehmen, war Karl Goldmark nicht beschieden. Aber die Nachwelt wird ihn zu jenen Musikern zählen, die im Rahmen einer auf die höchsten Ziele gerichteten Kunstübung Werke von formvollendeter Schönheit mit einer überlegenen Kunst der technischen Behandlung des Kunstmaterials geschaffen haben."

KREUZ-ZEITUNG (Berlin), 4. Januar 1915. — „Karl Goldmark." „Bei der Wertung seiner musikalischen Persönlichkeit", urteilt der ungenannte Verfasser, „kann man sich auf die Betrachtung seiner Bühnenwerke im allgemeinen und seiner Erstlingsoper ‚Die Königin von Saba' beschränken, die alle Werteigenschaften und Vorzüge des Komponisten, wie in einem Brennpunkte vereint, in die Erscheinung treten läßt. Hier auf dem Boden der jüdisch-orientalischen Legende, die dem Tondichter Goldmark ein volles Aufleben seiner auf üppigen Wohlklang und sinngefälliges Instrumentalkolorit gerichteten Eigenart gestattet, wuchsen seiner Darstellungskraft die Schwingen zum Höhenfluge, der sein Werk zu einem Gipfel emportrug, den seine Kunst nie wieder erreichte. Goldmark ist denn auch im Urteil der Zeit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stets der Komponist der ‚Königin von Saba' geblieben, deren Verdiensten zuliebe man über die inhaltlichen Schwächen der ihr folgenden Opern willig hinwegsah. Wenn in diesen aber auch nicht alles, was in der Musik da glänzt und gleißt echtes Gold ist, so prägt sich doch in allem, was er geschrieben, Goldmarks ausgesprochener Sinn für die schön geschwungene, melodische Linie der musikalischen Architektur, für rauschende Orchesterpracht und farbenschillernde Stimmungsmalereien, der vornehme Geschmack und die gewissenhafte Sorgfalt einer Feinarbeit, deren glänzender Schliff es nur dem kritisch geschärften Blick erkennen läßt, wo das echte Gold in die unedle Legierung übergeht. Das Werk, an dem Goldmark zehn Jahre gearbeitet hatte, und das nach Überwindung vieler Schwierigkeiten im Jahre 1875 in der Wiener Hofoper endlich in Szene ging, ist bis heutigestags im Repertoire lebendig geblieben und vermochte sich auch die Bühnen des Auslandes zu erobern . . ."

FRANKFURTER ZEITUNG, 8. Januar 1915. — „Karl Goldmark †." Von Max Steinitzer. „Mit Goldmark, dem im 85. Jahre verstorbenen Wiener Meister, ist eine markante Persönlichkeit aus dem dortigen wie dem allgemeinen Musikleben geschieden. Seine Kunst, gleichviel, ob sie das Klavier allein oder wenige Instrumente, ob sie das Orchester oder den ganzen Opernapparat in Anspruch nahm, trug den Charakter farbenschwelgenden, gesättigten Klangreizes, der sich jedoch kaum jemals gedankenlos ornamental gab, sondern durch melodischen Gehalt und rhythmische Nervigkeit geistig belebte. Wer in der Kunst gern anthropologisch schließt, mag letzteres Element dem ungarischen, das des üppigen, etwas dicken Satzes dem orientalischen Blut des Meisters zuschreiben. Belanglos und öde schrieb seine Feder nie aus freien Stücken, nur, in späteren Jahren, dann, wenn ihn die Schuld seines Textdichters durch mißverstandene Wagner-Nachahmung auf den unfruchtbaren Boden ausgedehnter rezitativischer und halbarioser Strecken lockte. Von größtem Einfluß auf seine arbeitende Phantasie war gewiß, daß er in Wien vokale wie instrumentale Kräfte in der Vollendung klanglicher Technik zu hören und mit solcher bewußt oder unbewußt für die Ausführung seiner Werke zu rechnen gewohnt war. Das Werk, das seinen Namen weithin bekannt machte, die Oper ‚Die Königin von Saba', mußte auf kleineren Provinzbühnen deshalb wie eine Parodie auf den künstlerischen Willen ihres Autors wirken. Als echter Wiener Meister setzt er vor allem großen Wohllaut der Violine, die auch sein eigenes Instrument war, unwillkürlich voraus . . ."

BERLINER BÖRSEN-COURIER, 4. Januar 1915. — „Karl Goldmark †." Von Gf. K. „ . . . Goldmark war nicht nur ein rechter, ursprünglicher und schöpferischer Musikant, hatte nicht nur den heißen und langen musikalischen Atem, er hatte auch Können, Vornehmheit, Persönlichkeitsstil — und sein einziges Unglück war, daß er eigentlich schon in seinem ersten großen Werk von der Entwickelung der Komposition und bald auch von der Entwickelung des musikalischen Publikumsgeschmackes überholt war. Es spricht für seine Größe, daß er, der lange genug lebte, um seinen Weltruhm und seine Vergessenheit zu erleben, die Gründe seines Unterganges ohne Bitterkeit erkannt, wenn nicht gar anerkannt hat. In Wien zirkulieren viele verbürgte und unverbürgte Goldmark-Anekdoten, die einen fein differenzierten Altwiener Geist umschreiben, aber keine enthält Bissigkeiten gegen jene ‚moderne' Richtung, in deren Schatten er stand . . ."

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN, 4. Januar 1915. — „Karl Goldmark †." Von R. W. „ . . . Goldmark gehört zu jenen Vertretern der neueren deutschen Opernproduktion, auf die eine Erscheinung wie die Richard Wagners nicht ohne starken Einfluß bleiben konnte. Es sind dies jene Musikdramatiker, die zwar die



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

alte Oper nicht überwinden wollten, andererseits dem Neuen doch so sehr zugewandt waren, daß sie wenigstens die äußerlichen Elemente (wie Harmonik, Melodik und Orchesterklang) der neuen Tonsprache (im vorliegenden Falle die Wagnerische) aufgriffen. Die Opernpartituren Goldmarks beweisen ein kräftig regsames Talent und reiches Können. Sie enthalten Glanzvolles, Geistreiches und Fesselndes; eine Musik, die in ihrem üppigen Farbenreichtum und in ihrer heißen Leidenschaftlichkeit über stark wirkenden sinnlichen Klangreiz gebietet. Ihre Harmonik betritt mit Vorliebe das Gebiet der musikalischen Exotik . . ."

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN, 4. Januar 1915. — „Der Heimgang Karl Goldmarks." „. . . Nicht so hoch stellen wir den Opernkomponisten. Es hat seine Gründe, daß Goldmarks Opern heute zumeist schon wieder vom Spielplan verschwunden sind. Ihre Schwäche liegt in der Entwickelung und Seelenschilderung der Charaktere, ihre Stärke in der Stimmungs- und Situationsmalerei. Sowie aber Goldmark orientalische Farben auftragen, sobald er namentlich die Herrlichkeit seiner Vorfahren, der Söhne und Töchter Israels schildern kann, fällt alle Schwäche von ihm ab. Sein dramatisches Hauptwerk ‚Die Königin von Saba' birgt religiöse Musik altjüdischen Charakters, birgt orientalische Tanzbilder, die zu dem Besten ihrer Art gehören. Auch als Opernkomponist ist Goldmark nicht Wagnerianer (trotz ‚Merlin'!), sein Hauptwerk ‚Die Königin von Saba' gehört sogar durchaus zur großen Oper . . ." „Wir erblicken in Goldmark einen hochbegabten, in deutscher Schule gebildeten Tondichter orientalischer Herkunft, der sich sehr vielseitig betätigt und im Rahmen seines menschlich-künstlerischen Empfindens der Welt einige Meisterwerke ersten Ranges geschenkt hat. Diese echten Goldmarks werden heute unterschätzt (so nennt ein berühmtes Musiklexikon seine Musik zwar farbenreich und voller Leben, aber ‚aufdringlich'!), aber die Zeit wird das Urteil der Mitwelt berichtigen."

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG, 4. Januar 1914. — „Karl Goldmark †." Von Dp. „Die Musik Goldmarks hat zwar vorzugsweise in seiner Heimat, in Ungarn, in Wien und Prag, in Österreich überhaupt lange Zeit hindurch eifrige Pflege gefunden; mit seinen besten Werken jedoch ist er über die Regionen des landsmännischen Lokalpatriotismus weit hinausgedrungen, und wenn seine Erfolge auch mancherlei Schwankungen unterworfen waren oder noch sind, so hat er doch mit einigen Orchesterstücken, deren effektvolles Kolorit bei relativ maßvoller Haltung sie in allen Konzertsälen beliebt machte, internationale Geltung erlangt. Eine Zeitlang schien es, als ob auch seine Opern, die anfangs mit viel Beifall aufgenommen wurden, insbesondere die auf ein Libretto von Mosenthal geschriebene ‚Königin von Saba', sich fest behaupten würden. Allein der etwas aufdringliche Pomp dieser zweifelhaften orientalischen Majestät verlor allmählich seinen Zauber, zumal die Technik des Klangwesens, die Glanzentfaltung in der Instrumentation sich unter den neueren Tonsetzern allgemeiner verbreitete und auch die Sucht nach dem Aparten, Exotischen, ethnographisch Interessanten allmählich fast zur Mode wurde. Sonst ist nur noch das ‚Heimchen am Herde' bekannt geworden . . ." „Wenngleich keine von den gottbegnadeten Naturen, welche aus dem Vollen schöpfen, hat Goldmark doch unter den Eklektikern eine durch Jahrzehnte hindurch mehr oder minder einflußreiche Rolle gespielt und nach verschiedenen Seiten hin anregend gewirkt. Ein abschließendes Urteil über die Früchte seines Wirkens bleibe der Kunstgeschichte vorbehalten."

DRESDENER NEUESTE NACHRICHTEN, 4. Januar 1915. — „Karl Goldmark †." Von August Püringer. „Mit Goldmarks Tod ist der Tonkunst kein Bahnbrecher oder Mehrer ihrer Ausdruckskräfte und Formen entrissen, aber doch ein ungemein

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

brauchbarer Exponent aus der Zeit ihrer entscheidendsten Entwickelung durch Berlioz, Wagner und Liszt, das, was Goethe einen ‚Mittler' genannt hätte. Die heftig sich befehdenden Gegensätze der musikalischen Parteien jener Zeit, der Apostel des ‚musikalisch Schönen' und der Evangelisten der ‚Ausdrucksmusik', brachte er zu einem Waffenstillstand, als er mit seiner glutfarbigen großen Konzertouvertüre ‚Sakuntala' als Symphoniker (1865) und mit seiner ‚Königin von Saba' als Opernkomponist (1875) unleugbar starke Wirkungen erzielte, die sich ebensosehr auf die geschickte Verwendung der Ausdruckserrungenschaften der Neuerer wie auf das kluge Festhalten erprobter, publikumsbequemer Formen und Formeln (Mendelssohn und Meyerbeer) gründeten: seine Melodik hatte viel von der unbedingten Süßigkeit der Mendelssohnschen, und der Sinn für den ‚Effekt' war bei ihm kaum weniger stark entwickelt als bei Meyerbeer; nur daß er durch Wagners berühmte Definition: ‚Effekt ist Wirkung ohne Ursache' gewitzigt war, und Goldmarks Effekte daher mindestens die symphonische oder szenische Ursache (Motivierung) suchen, wo sie nicht von selbst gegeben waren. Ein stark sinnlicher Zug, der großen künstlerischen Ekstase, dem ‚holden Wahnsinn' des Genies nahe verwandt, erhöhte zudem die Kraft seines musikalischen Rednertalentes wirklich oft bis zur Beredsamkeit im höheren, hinreißenden Sinne, verleitete ihn aber freilich oft, mit der natürlichen Wärme seines Wesens zu operieren, mit ihr mangelnde Tiefe seiner künstlerischen Mitteilungen zu verdecken. Eine fesselnde, komplizierte Natur, wie man zugeben wird ... Goldmark ist bei aller eigentümlichen Beengung seiner schöpferischen Gabe sicher ein ehrliches Talent gewesen, kein Nutznießer der goldenen Routine ..."

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 4. Januar 1915. — „Karl Goldmarks Tod." Von E. N. von Reznicek. „Karl Goldmark nimmt unter den modernen Komponisten eine ganz exklusive Stellung ein. Er gehörte keiner Schule, keiner Clique an. Stark beeinflußt von den neudeutschen Errungenschaften und ihrem alle und alles überstrahlenden Leitstern Richard Wagner, hatte sein Schaffen doch eine ausgeprägte Physiognomie, und er ging, wenn auch Eklektiker, die Wege, die ihn seine weitere Entwickelung führte, allein. Mit den Modernsten hatte er nichts gemein; an dem als recht Erkannten hielt er zähe bis ans Ende fest, ohne sich dabei äußeren Einwirkungen gänzlich zu verschließen. So ist sein ‚Merlin' z. B. offenbar durch Wagners ‚Parsifal' hervorgerufen worden; so hat Humperdincks Märchenopern-Erfolg ihn bestimmt, es auch einmal mit der genrehaften Phantastik (‚Heimchen am Herde') nach Dickens zu versuchen. Im ganzen läßt sich sagen. daß Goldmark zwischen Meyerbeer und Wagner stehen blieb, und ich möchte ihn geradezu als eine Mischung aus diesen beiden Meistern des Musikdramas ansehen. Goldmark hat für mich immer etwas Patriarchenhaftes, Alttestamentliches gehabt, und in dieser seiner Eigenschaft schuf er auch sein bedeutendstes Werk: ‚Die Königin von Saba'. In den biblischen Stoff konnte er mit glücklichstem Gelingen alles hineinlegen, was ihm die Natur gegeben, was seiner Individualität entsprach. Er hat es verstanden, der Oper durch Erfindung (wobei er vielfach hebräische Originalmotive verwandte) und Instrumentation ein treffendes Lokalkolorit zu verleihen, wie es selten einem Meister gelungen ist. Der Hauch des Samum, die Glut der Wüste weht einem aus dieser Partitur entgegen. Die ‚Saba' ist trotz ihrer unleugbar stellenweise meyerbeerisierenden Allüren ohne Zweifel ein Vollwerk, einzig dastehend; ich bin überzeugt, daß sie ihren Schöpfer noch lange überleben wird. Und das will schon etwas heißen in unserer Zeit der kurzlebigen Erzeugnisse ..." Willy Renz



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

121. **Hugo Holle:** Goethes Lyrik in Weisen deutscher Tonsetzer bis zur Gegenwart. Eine stilistische Studie. München, Wunderhornverlag 1914.

Die Einleitung dieser sehr dankenswerten und feinsinnigen Studie, der wir wünschen, daß sie methodisch Schule mache, beleuchtet Goethes Verhältnis zur Musik und seine Lebensbeziehungen zu den Musikern seiner Zeit, soweit sie seine Lieder komponiert haben, vor allem also zu Reichardt, Zelter, Tomaschek. Dann wird an fünf außerordentlich glücklich gewählten Beispielen (König in Thule, Haidenröslein, An den Mond, Mignon, Erlkönig) in vortrefflicher Analyse des einzelnen Werkes gezeigt, welche Entwickelung das volkstümliche Lied, die Kunstlyrik und die Ballade Goethes in der musikalischen Bearbeitung bis auf die Gegenwart genommen haben, wodurch nicht nur in die Entwickelung des Liedes, sondern auch in die sich verschiebende Stellung des Musikers zum Dichter Einblicke gewährt werden. Eine Schlußbetrachtung erläutert dann noch kurz Mozarts, Brahms', Franzens Stellung zu Goethes Lyrik, auf die im Rahmen der eigentlichen Abhandlung einzugehen nicht Gelegenheit geboten war, und konstatiert, daß Goethe die modernen Musiker nicht mehr in gleicher Weise anzieht wie die früheren, was sich vor allem wohl durch den wesentlich koloristischen Charakter der modernen Musik im Gegensatz zu Goethes plastischer Formkunst erklärt. Mit den Urteilen des Verfassers in seinen Analysen kann man durchweg einverstanden sein, da sie sich von Voreingenommenheiten frei halten und sich mit kongenialem Verständnis in die einzelnen Werke einleben, die an dem Stimmungsgehalt der lyrischen Gedichte mit Vorsicht orientiert werden.

Albert Leitzmann

122. **Franziska Martienssen:** Johannes Messchaert. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangskunst. Verlag: B. Behr, Berlin—Leipzig 1914.

Nicht nur die Begeisterung für den großen Künstler hat der Verfasserin die Feder in die Hand gedrückt, es spricht auch aus jedem ihrer Worte die freudig gezollte Dankesschuld der Schülerin, die dem verehrten Lehrmeister persönlich nahe getreten ist und einen tiefen Einblick in sein künstlerisches Schaffen und Gestalten gewonnen hat. Aus diesem heraus hat sie verstehen gelernt, daß das schöne Singen nicht an sich das höchste ist, sondern dem aus innerster künstlerischer Notwendigkeit geborenen Wiedererleben eines musikalischen Kunstwerkes allzeit gefügiges Werkzeug und dienender Geist ist. Und in diesem Sinne möchte ich dem Werkchen eine besondere Bedeutung beimessen, weil es eben nicht nur sagt: So ist es richtig, so muß es gemacht werden, sondern an der gewollten ästhetischen Wirkung darlegt, durch welche technischen Mittel der ideale Künstler, als dessen Verkörperung ihr der gefeierte Holländer erscheint, diese erreicht. So wird das Buch auch so manchem schon Fertigen wertvolle Aufschlüsse und Fingerzeige geben können, wenn er nur will, d. h. wenn er nicht von seinem Können überzeugt, zufrieden ist; denn „wer zufrieden ist, der ist kein Künstler", sagt Messchaert. Wie mag es nun geschehen, daß eine ideale Gesangskunst, bei der aller Ton völlig in Klang umgewandelt ist, gar so selten anzutreffen ist? Die erste Ursache mag darauf beruhen, daß der Hunger nach dem Ideal rasch gestillt ist, daß sie mit sich zufrieden sind; und dieser Selbstzufriedenheit gesellt sich mit unabwendbarer Notwendigkeit ein zweites Übel: das nicht zufrieden sein mit den Leistungen anderer. Obendrein stehen diese beiden Übel in umgekehrtem Verhältnis. Die zweite Ursache ist wohl darin zu suchen, daß auf keinem Gebiet so sehr und so andauernd Instrument und Können verwechselt wird, als bei der menschlichen Stimme. Nicht nur die Sänger selbst, auch Publikum und sogar die Kritik verwechseln nur allzu häufig in verhängnisvoller Weise „Stimme" und „singen können". Wäre es denkbar, einen schlechten Geiger zu entschuldigen mit dem Einwand: ja, aber das herrliche Instrument! Und wie oft hört man nicht auf eine berechtigte Kritik eben diesen Einwand: ja, aber die herrliche Stimme! Wäre es denkbar, daß ein ernsthafter Kritiker den -- Flügel rezensiert und über den Klavierspieler nichts sagt? Und wie oft lesen wir nichts weiter als: die Stimme ist so und so. Und über die Behandlung des Instruments, über das Können: — — nichts! Darf es uns wundernehmen, wenn die jungen Kräfte von heute auf dem Standpunkte stehen: der Tenorist X hat nur anderthalb Jahr studiert und bezieht als Wagnersänger 15,000 Mk. Gage, wozu soll ich mehr lernen?! Unser heutiger Geschmack, der die „Stimme", das Material an sich, mit viel höheren Preisen bezahlt als das Können, ist schuld daran, daß wir so jammervoll wenig wirkliche Gesangsgrößen haben. Nach Golde drängt doch alles, und Gesangskunst ist heute eine fast brotlose Kunst geworden — bis auf wenige Ausnahmen. Daß wir dem Meister, dem Franziska Martienssen ihr in ehrlichster Begeisterung geschriebenes Buch gewidmet hat, das zu danken haben, daß er unserem Konzertpublikum das Verständnis und die Liebe zu künstlerischem Gesang erhalten und aufs neue in die Seele gepflanzt hat, das soll ihm für immer unvergessen bleiben.

Hjalmar Arlberg

123. **Otto Rupertus:** Der Geiger. Verlag: P. J. Tonger, Köln. (Mk. 1.—.)

Das schmucke, den 3. Band von Tongers Musikbücherei bildende Büchlein enthält eine geschickte, flott geschriebene, für weiteste Kreise berechnete Zusammenstellung alles dessen, was man von der Geige wissen soll, wobei der technische Teil bevorzugt worden ist und besonders nützliche Dienste leisten dürfte. Verhältnismäßig vernachlässigt ist der geschichtliche Teil, da er sich im wesentlichen auf kürzere biographische Mitteilungen über die berühmtesten Geiger beschränkt. Mit Recht weist der Verfasser darauf hin, welch hohen Nutzen der Geiger auch heute noch aus dem Studium der Werke Viotti's und Spohrs ziehen kann. In dem Abschnitt über die für den Geiger nützlichen Studienwerke vermisse ich die vortrefflichen Ausgaben alter Violinsonaten von Alfred Moffat.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

## MUSIKALIEN

124. **Max Steinitzer:** „Die Braut von Korinth", Ballade für Deklamation mit durchgehender Klavierbegleitung. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Ich habe die ästhetische Verurteilung des Melodrams, in der so viele Musiker und Kritiker einig sind, niemals für berechtigt gehalten, bin vielmehr stets der Meinung gewesen, daß die ergänzende Verbindung von gesprochenem Wort und Musik sehr starker und reiner Wirkungen fähig ist. Um so größer ist meine freudige Genugtuung, in der vorliegenden Arbeit meine Ansicht bestätigt zu finden. Das Melodram ist dadurch wohl zumeist in üblen Ruf gekommen, daß die Komponisten sich allzu stark dabei hervordrängten und durch lange Zwischenspiele den Zusammenhang der Dichtung zerrissen. Steinitzer hat diesen Fehler auf das glücklichste vermieden; das einzige längere Zwischenspiel auf S. 14 steht als musikalischer Ausklang der gespenstischen Brautnacht durchaus an der rechten Stelle. Im übrigen schmiegt sich die melodisch reiche und charakteristische, oft geradezu überraschend scharf illustrierende Komposition aufs engste an das berühmte Gedicht Goethes an. Ich bin überzeugt, daß die Wirkung dieses im Ausdruck modernen, aber durch sicheren Geschmack von allen Übertreibungen ferngehaltenen Melodrams sehr tief und nachhaltig sein wird, vorausgesetzt, daß Sprecher und Klavierspieler ihre Einzelleistungen zu einer höheren Einheit zu verschmelzen wissen.

125. **Leo Hartmann:** „Erlösung". Verlag: Bote & Bock, Berlin. (Mk. 1.50.)

Ein Lied voll ernster, weihevoller Schönheit und tiefer, leidvoller Empfindung. Dabei für die Singstimme außerordentlich dankbar und auch im Klavierteil fesselnd und eigenartig. Nur das Tremolo bei der rubato-Stelle auf der letzten Seite ist ein abgebrauchtes Hilfsmittel, das der Tonsetzer hätte verschmähen sollen.

126. **Karl Wachter:** „Das Lied vom Hindenburg." Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.

Die Melodie dieses Soldatenliedes stammt in ihrem Anfang aus Humperdincks „Hänsel und Gretel" („Ein Männlein steht im Walde") und in ihrem weiteren Verlaufe aus einem Couplet Reutters („Es war mal ein Zylinder"). Und aus diesen beiden Bestandteilen ist doch etwas geworden, was Soldaten und Jungens gern singen werden. Nur soll sich Karl Wachter nicht einbilden, daß er hier eine „neue Weise" geschaffen hat.

127. **Martin Gambke:** „Die Geschichte von Lüttich". Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. (Mk. —.50.)

Eine frische, flotte Marschweise, sehr einfach gesetzt, aber beim Vortrag gewiß recht wirksam. Die strophenweis gleichlautende Vertonung des Gedichts verstärkt den Eindruck.

128. **Max Rohloff:** „Zwei Meilen Trab." Ballade für Bariton und Klavier. Verlag: Drei Lilien, Berlin.

Die prächtige, kraftvolle, lebenatmende Dichtung Detlev von Liliencrons kommt der Vertonung in bester Weise entgegen, aber seltsam, der Komponist benutzt gleich im Vorspiel einen nach meinem Empfinden falschen Rhythmus. Sechsachteltakt mit Sechszehntelsynkope auf 2 und 5 ist doch kaum zur musikalischen Illustrierung der gleichmäßigen Trabgangart geeignet, sondern würde eher den kurzen Galopp kennzeichnen, was mir jeder musikalische Reitersmann bestätigen wird. Abgesehen von diesem Grundirrtum bietet der Tonsetzer sehr Schönes. Es steckt viel Anschaulichkeit in seiner Musik, manche Feinheit in Stimmführung und Harmonik, besonders hübsch finde ich die mehrfachen kurzen Orgelpunkte unter lebhaften Bewegungsfiguren. Der Wechsel von der behaglichen Stimmung der ersten Strophen zu dem todesahnenden Ernst des Schlusses ist sehr glücklich getroffen.

129. **Viktor Holländer:** Garde-Marsch. Verlag: Bote & Bock, Berlin. (Mk. —.50.)

Dieses kräftige, sangbare, ohrenfällige Musikstück dürfte alle Aussicht haben, volkstümlicher zu werden als zahlreiche künstlerisch höher stehende Kompositionen. Denn es liegt in der Melodik und Deklamation ein besonderer „Zuck", der sich wohl empfinden, aber schwer erklären läßt.

130. **Bogumil Zepler:** Vier Lieder eines Alexander-Grenadiers. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Anständige Gelegenheitsarbeiten, aber in keiner Weise den Durchschnitt der gegenwärtigen Massenkomposition überragend. Es fehlt die echte, ungesuchte Volksmäßigkeit, und man wird bei Worten und Weisen das Gefühl des Erkünstelten nicht los. Gut vorgetragen, werden aber auch diese vier Stücke ihre Schuldigkeit tun.

131. **Karl Wilhelm:** Kriegslieder und andere Gesänge für eine Singstimme mit Klavier von dem Komponisten der „Wacht am Rhein". Verlag: Georg Hering, Berlin.

Das vorliegende, hübsch und geschmackvoll ausgestattete Heft, mit dessen Herausgabe sich Georg Stolzenberg ein entschiedenes Verdienst erworben hat, dürfte weiten Kreisen willkommen sein. Karl Wilhelm, der den Deutschen für das Kriegsjahr 1870/71 die gewaltig dahinbrausende Volksweise schuf, hat das Schicksal gehabt, daß diese weltberühmte Feuermelodie alle seine anderen Werke verschlungen hat. Um so freudiger wird man die zwölf Gesänge begrüßen, die in dem Hefte vereinigt sind und von der in enger Begrenzung doch sehr starken Begabung Wilhelms deutlich Zeugnis ablegen. „Abschied" besticht durch eine überaus sangliche, rührende Weise; „Blücher an der Katzbach" hat einen balladenhaften Klang, der durch die ziemlich ausgedehnte, rhythmisch scharfe Einleitung noch verstärkt wird. Dieses Stück ist entschieden für Chor und Orchester gedacht. „Deutschlands Siegesdank" atmet festliche Feierlichkeit. Die übrigen neun Lieder sind nicht vaterländischen Inhalts, eröffnen aber vielleicht gerade deshalb tieferen Einblick in die Wesensart des Tondichters, dem stets innige Empfindung und Eindringlichkeit der Tonsprache selbst bei einfachen Ausdrucksmitteln eigen sind. „Der Wanderer in der Nacht", „Einsam", „Nun bist du mein" seien als die wertvollsten Einzelstücke noch besonders hervorgehoben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

132. **Wilhelm Kienzl:** „Das Lied vom Weltkrieg." Hymne mit Klavierbegleitung. Verlag: Bote & Bock, Berlin. (Mk. 1.—.)

Wie die von Kienzls Bruder Hermann herrührende Dichtung Kraft, Macht und volkstümliche Empfindung bei klarem Ausdruck atmet, so geben dieselben Eigenschaften auch der Vertonung ihren Wert. Die Weise ist sangbar, geradlinig und doch von allem Gewöhnlichen weit entfernt. Dennoch bleibt die Hymne, die auch als Massenchor mit Orchester gesungen werden kann, immer ein Kunstlied. In Wort und Weise, so schön sie an sich sind, mangelt das unsagbare Etwas, wodurch allein ein Lied in unbegrenzte Weiten dringt.

133. **Fritz Fuhrmeister:** „31. Juli 1914." Lied für eine Singstimme mit Klavier. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Ein prächtiger Kriegsgesang, in dem Kraft und Zartheit sich gleichmäßig paaren bei größter Einfachheit in Harmonik und Technik. Der Wechsel von e-moll nach E-dur beim Eintreten des Refrains wirkt, so alt dies Ausdrucksmittel auch sein mag, hier doch wieder sehr glücklich, weil sinngemäß.

134. **Leo Blech:** „Gott, Kaiser, Vaterland." Für Gesang und Klavier. Verlag: Bote & Bock, Berlin. (Mk. 0.50.)

Auch dieses in Erfindung, Dichtung und Ausführung gleich glückliche Tonstück atmet den großen, kraftvollen Geist der Zeit und bekundet aufs neue, daß jetzt auf einmal das so lange über die Achsel angesehene Strophenlied, das ja immer das eigentliche Lied gewesen ist, wieder zu Ehren kommt. An Verbreitungsmöglichkeit hat es der Verlag durch die mannigfachsten Bearbeitungen nicht fehlen lassen; die Zeit wird lehren, ob dieser Gesang die Eigenschaften besitzt, die zur wahren Volkstümlichkeit gehören. F. A. Geißler

135. **Selim Palmgren:** Drei Männerchöre a cappella. op. 44. (Partitur je Mk. 0,60.) Verlag: Bote & Bock, Berlin.

136. **Siegfried Ochs:** Sechs deutsche Volkslieder für gemischten Chor gesetzt. (Partitur Mk. 2,50.) Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Der beste Chor von Palmgren ist der erste: „Heute früh auf grüner Heide", ein finnisches Liedchen im Volkston. Aus dem letzten: „Mädchen sind wie der Wind" sieht man, daß er noch nicht vorteilhaft für Chor zu schreiben versteht. Das klingt auf dem Klavier alles ganz nett, wird aber kein Chor sauber treffen können. Der Verfasser müßte von großen Meistern, wie Hegar, lernen, wie vorsichtig moderne Modulationen in den Stimmen vorbereitet und eingeführt werden müssen, wenn sie zu treffen sein sollen und auch klingen sollen. Ein ganz anderes Gesicht zeigen in dieser Beziehung die Bearbeitungen von Ochs. Hier spürt man sofort den erfahrenen Chorpraktiker. Keiner Stimme ist bei aller Freiheit ihrer Führung etwas zugemutet, was sie nicht bequem zu leisten imstande wäre. Wie geistreich und interessant ist dabei alles gemacht, ohne die Volksmelodie mit kontrapunktischen Stimmen zu überladen oder ihr etwas von ihrem Charakter zu rauben! Als ganz besonders gelungen hebe ich hervor: „Der letzte Tanz" und: „Mir ist so traurig."

137. **Richard Rößler:** Vier geistliche Chöre für gemischten Chor. op. 26. (Partitur Mk. 2,50.) Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Rößler ist ein ausgezeichneter Musiker. Seine Gedanken haben nicht etwas Neuartiges oder Bestechendes an sich, sie zeichnen sich aber durch Wahrheit und Natürlichkeit so aus, daß man sie liebgewinnen muß. Er kennt seinen Bach und die alten Meister. Sein Stimmengewebe ist voller Leben, und die Töne, die er zu den ewig schönen Bibelworten aus den Klageliedern Jeremiä findet, sind nicht alltäglicher Natur und erheben sich bedeutend über das, was durchschnittlich auf diesem Gebiet geleistet wird. Wie ist die Trauer und Wehmut in dem ersten der Gesänge, bei dem die vier Stimmen meist geteilt sind, getroffen, und im dritten („Alle unsere Feinde sperren ihr Maul wider uns auf") mit der prachtvollen Fuge erhebt er sich zu imposanter Ausdruckskraft. Alles ist sangbar geschrieben und setzt dem Chore keine unüberwindlichen Schwierigkeiten entgegen, wenn auch immer an leistungsfähige Vereinigungen gedacht ist.

138. **Kriegsflugblatt No. 15/16, 17/18, 19/20.** (Jede Doppelnummer Mk. 0,60.) Verlag: Eugen Diederichs, Jena.

139. **Hausmusik des Kunstwart No. 400—407.** Verlag: D. W. Callwey, München.

Den schon in dieser Zeitschrift besprochenen Kriegsflugblättern reiht sich wieder eine neue Folge an. Bisher unbekannte Dichter und Komponisten schießen in dieser Zeit der nationalen Erhebung wie Pilze aus dem Boden. Was von ihnen übrigbleiben wird, muß die Zeit entscheiden. Der einzige unter den vorliegenden Komponistennamen, der einen Klang hat, ist Arnold Mendelssohn. Von ihm sind mehrere hübsche Lieder vertreten; auch Clara Faißt hat ansprechende Gaben beigesteuert. — Auch die Hausmusik des Kunstwart hat sich, der Zeit folgend, der Herausgabe von Kriegsliedern zugewandt. Vor mir liegen vier Kriegslieder von Otto und Otto Eduard Crusius, Vater und Sohn. Alle haben einen gesunden, volkstümlichen Ton und den beiden Stücken des Sohnes eignet außerdem nicht gewöhnliche Kraft des Ausdruckes. Emil Thilo

140. **Richard Stöhr:** Quintett für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Klavier. op. 43. Verlag: F. W. Siegel, Leipzig. (Mk. 5.—.)

Wer da meint, daß in diesem Klavierquintett musikalisches Neuland erscheint, der ist im Irrtum; es ist nichts weniger als modern gehalten, auch entbehren die Gedanken urwüchsiger, bezwingender Kraft. Trotzdem dürfte das Werk als Gabe eines fein empfindenden, sicher gestaltenden, sowie klar und übersichtlich schreibenden, die Formen sehr geschickt beherrschenden Musikers namentlich in Dilettantenkreisen manchen Anhänger finden. Am eigenartigsten wirkt noch der gelegentlich an Bach sich anlehnende langsame Satz, der auch mitunter in der Harmonik sich nicht bloß an Herkömmliches hält. Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRITIK

## OPER

BASEL: Weit mehr als das Konzertleben litt die Oper unter der augenblicklichen politischen Lage, denn zu den wirtschaftlich an sich schon trostlosen Verhältnissen traten persönliche Schwierigkeiten, so daß allen Ernstes die gänzliche Schließung des Instituts diskutiert wurde. Ein spontan gegründeter Theaterverein und die Erkenntnis einer gewissen moralischen Verpflichtung bewogen die leitenden Kreise, die Vorstellungen im Sinne einer Hilfsaktion für das Personal doch aufzunehmen, und bald wuchs das allgemeine Interesse so, daß zurzeit, wenigstens materiell, von einer ungewohnt guten Saison gesprochen werden kann. Weniger günstig gestalteten sich die Repertoireverhältnisse, in denen Personalmangel und unvollständiges Orchester eine bedauerliche Rolle spielten. Der Initiative Gottfried Beckers und Max Laudiens gelang es aber, unter Zuzug einheimischer Kräfte sehr anerkennenswerte Vorstellungen herauszubringen, und speziell eine „Lohengrin"-Aufführung mit dem Freiburger Heldentenor Rudolf Jung und Maria Wagner (Elsa) und E. Werner (Ortrud), sowie Peter Hegar (König Heinrich) darf unter den heutigen Verhältnissen als ein glänzendes Zeugnis für die künstlerische Kapazität Gottfried Beckers betrachtet werden.

Gebhard Reiner

BERLIN: Wieder einmal bietet sich, nach längerer Zeit, ein Anlaß, das Deutsche Opernhaus zu einer Leistung zu beglückwünschen: Smetanas „Verkaufte Braut" ist nun auf ihrer Reise durch Berlin hierher gelangt und froh, der wohlwollenden Stimmung von Verbündeten zu begegnen. Was uns das Werk eines echten Musikanten gerade jetzt bedeutet, wie es uns aufatmen läßt, braucht kaum gesagt zu werden. Es ist voll von eigenem Volkstum, es ist auch mit Mozart gesättigt, und es darf (wie im letzten Akt) selbst Wagner in sich aufnehmen, ohne etwas von seiner Frische und seiner Behendigkeit zu verlieren. Tänze, Lieder, Ensembles sind da, die jubeln, und aus dem Orchester strömt uns unbegrenzter Wohlklang zu. Allerdings ist in den ersten beiden Akten das Wesen des Werkes ausgesprochen. Daß es in seinem Sinne wirken konnte, danken wir zunächst Ignatz Waghalter. Sein Instinktmusikertum wird von dieser Partitur auf stärkste angeregt. Es wahrt ihr den natürlichen Fluß, läßt sie klingen, ohne den Stimmen ihr Daseinsrecht zu kürzen. Hier grüßen wir auch die langvermißte Hertha Stolzenberg als Marie. Sie ist in glücklichster Verfassung. Persönlichkeit und Musiksinn decken sich besser denn je. Wie wohl tut es, den Wegen dieses bis in die höchsten Regionen wohllautenden schlanken Soprans zu folgen! Nie irrt er ab, weil er einem unfehlbaren Ohr gehorcht, das an Mozart erstarkt ist. Gewiß: ihr Charme stammt mehr aus dem Kopf als aus dem Herzen. Aber so viel bewußtes Können ist auch imstande Zweifel zu bannen. Eine gleich sicher wirkende Mischung hat Kurt Frederich als Hans nicht einzusetzen. Der Tenor in ihm gerät mit dem darzustellenden Bauer in Konflikt. Daraus ergeben sich einige Seltsamkeiten. Aber der Tenor hat an sich gearbeitet, und bleibt er auch ein wenig gleich in der Farbe, so hat er doch als Sänger unseren Beifall. Aber die freiwillige Komik Liebans, der den Wenzel gab, wirkt natürlich noch stärker, und der Zuschauer begreift in diesem Falle die blinde Liebe Mariens für Hans nicht. Charakter haben auch der Kezal Kandl's und die beiderseitigen Eltern. Finden sich die Stimmen zusammen, wie im Sextett, dann gibt es freilich einige Schwankungen. Das ist ein Schönheitsfleck der Aufführung. Sie spielt sich im übrigen auch äußerlich sehr ansprechend ab. Die Bühne schenkt uns echtes Landleben, was wir wiederum auf Rechnung Dr. Kaufmanns setzen wollen. Ein Glanzpunkt ist die Zirkusszene: inmitten allgemeiner Spannung und Lustigkeit entfaltet ihre Reize Esmeralda, Frieda Wolf; auch der Indianer, Tomaschek, ist nicht übel; beide im Gefolge des Zirkusdirektors, Heyer. Wünschen wir also der „Verkauften Braut" an dieser Stätte, die manches schon durchzusetzen wußte, ein längeres Leben, als es ihr bisher beschieden war.

Adolf Weißmann

BRESLAU: Humperdincks „Königskinder" wurden wieder in den Spielplan aufgenommen, wohl mehr den nun einmal vorhandenen schönen Dekorationen zuliebe als dem Werke, in dem der Komponist von der reinen Märchenpoesie, die er dereinst über „Hänsel und Gretel" gebreitet hat, allzuoft ins Süßliche, erkünstelt Naive abgewichen ist. Der Gewinn des Abends war die liebe Gänsemagd des Frl. Reinhardt, einer mit holder Stimme und einer für ihre Jugend ganz erstaunlichen Gesangskultur begabten Sängerin. Als Schauspielerin sonst noch ein bißchen schüchtern, fand sie hier eine Aufgabe vor, der sich ihre zarte Persönlichkeit von selbst anschmiegte. Den Tannhäuser sang Herr Becker von Darmstadt auf Anstellung. Ein schätzbarer Tenor, durch manche angenehme Gabe des Körpers und der Kunst ausgezeichnet. Leider fehlt es seinem lyrischen Organ an den beiden höchsten für Wagner nötigen Heldentönen. Julius Prüwer, der sich sonst, mit Wagner und Verdi vollauf belastet, ziemlich selten mit Mozart beschäftigen konnte, richtete uns endlich einmal die „Hochzeit des Figaro" aus mit aller herzhaften Fröhlichkeit, deren er in seinen Lustspielstunden fähig ist. So stark straffte sich seine Dirigentenkraft, daß sie alle kleinen und großen Einwände gegen die Mozart-Eignung der Solisten vergessen machte. Daß übrigens auch die vornehmsten Operninstitute und die stolzesten Künstlernamen nicht immer die Idealität des Zusammenspiels verbürgen, bewies uns bald darauf zu unserem Troste die Dresdener Hofoper, die zu Kaisers Geburtstag ihre sämtlichen „Lohengrin"-Sänger nach Breslau entsendete. Die Herrschaften brachten sich sogar ihren eigenen Dirigenten mit, den in Dresden rasch zu Ansehen gelangten Herrn Reiner, leider nicht auch Chor und Orchester. Herr Reiner ist sicherlich ein vortrefflicher Kapellmeister. Das zeigte schon der innige Zusammenhang, den er nach einer einzigen Probe mit unseren heimischen Instrumentalisten und Choristen erreicht hatte. Allein, wenn ich die Wahl habe zwischen der mit italienischem Brio dahinstürmenden „Lohengrin"-Auffassung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reiners und der ruhigen Weihe, die Prüwer in das frühe Gralswerk Wagners gießt, so entscheide ich mich — ohne jeglichen Lokalpatriotismus — für Prüwer. Unter den Königlich Sächsischen Künstlern überragten Eva von der Osten. als stimmlich leuchtende, darstellerisch sehr eigenartige Elsa, und ihr Gatte Friedrich Plaschke, als erzener, von heldischer Urkraft strotzender Telramund, weit ihre Genossen. Dem trefflichen Ehepaar kam nur noch Löltgens Lohengrin nahe, eine durch alle Vorzüge edelster Gesangskunst geschmückte Gestalt, die leider die Anmut einer strahlend ritterlichen Erscheinung zu entbehren hat. Die Ortrud der Forti ist stark durch den fanatischen Ausdruck der Darstellung, nicht ebenso stark als Sängerin. Ihr Sopran ist in der Farbe zu hell, in der Höhe zu schmal für die düstere Glut der wilden Seherin. Es tut nicht gut, wenn Elsa die grimme Hasserin auch stimmlich zu ihren Füßen niederzwingt. Zottmayrs König ist eine repräsentative Durchschnittserscheinung, Perrons sich spreizender und manierierter Heerrufer nur noch der Schatten einstigen Glanzes. Aber das Haus war bei dreimal erhöhten Preisen ausverkauft, und die Vereinigungen der Kriegswohltätigkeit, denen der Ertrag gewidmet war, werden das klingende Ergebnis der Veranstaltung mit Recht höher bewerten, als ich das künstlerische.

Dr. Erich Freund

DÜSSELDORF: Die diesjährige „Meistersinger"-Aufführung zeigte eine Umbesetzung der Rollen des Hans Sachs, den August Kieß als denkender Künstler von Geschmack sympathisch zu verkörpern wußte, des Stolzing, als dessen Vertreter Christian Wahle aufs neue die unzulängliche Schulung seines vielversprechenden Tenors bedauern ließ, des David, den Max Roller zum ersten Male, und zwar sehr anerkennenswert, übernahm, des Beckmesser, als welcher gastspielweise Bernhard Köhler etwas zu derb auftrug. Neben diesen Sängern zeichneten sich Agnes Wedekind-Klebe (Eva), Magda Spiegel (Magdalena), Hanffstängl (Pogner), Mertens (Kothner) aus. Fröhlichs Orchester, mit auswärtigen Kräften verstärkt, war auf der Höhe. Lebhaft wurde die endliche Neueinstudierung des Marschnerschen „Hans Heiling" begrüßt. A. Kieß und Gertrud Stretten (Heiling und Anna) taten sich in den Hauptpartieen der flotten Vorstellung besonders hervor. Dann erfuhr Smetana's lange verschollene Oper „Die verkaufte Braut" eine hervorragend gelungene Wiedererweckung unter Fröhlich. Hermine Fröhlich-Förster stellte eine musikalisch wie darstellerisch ganz vortreffliche Marie, Niggemeier, gesangstechnisch ungleichwertig, gab den Hans, Wucherpfennig als Sänger und Darsteller einen prächtigen Kezal, Roller einen guten, urkomisch wirkenden Wenzel, Waschow übernahm mit bestem Erfolg den Kruschina, Magda Spiegel sang die Kathinka prachtvoll. Von anderen Darbietungen bleiben „Die Regimentstochter" mit Gertrud Stretten in der Titelrolle sowie „Hänsel und Gretel", mit Hermine Hoffmann und Ännchen Heyter als anmutigem Geschwisterpaar, zu erwähnen.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: In einer „Tristan"-Aufführung unserer Oper gab, wiederum willig aushelfend, Beatrice Lauer-Kottlar vom Karlsruher Hoftheater die Isolde. Wenn auch die letzte Monumentalität nicht erreicht wurde, so war es doch eine Leistung von künstlerischem Gewicht. Die Brangäne wurde von Frau Clairmont mit persönlicher Profilierung und bedeutender stimmlicher Kraft verkörpert. Fanger ließ noch manches vermissen, doch stützen schöne Einzelheiten die Hoffnung, daß dieser reichbegabte ernste Künstler mit der Zeit auch die Maße des Tristan gewinnen wird. — Um die Nachfolge von Frau Fortner-Halbaerth, deren vielseitige Betätigung doch wohl nicht nach Gebühr gewürdigt worden ist, bewirbt sich u. a. Marie Petzel-Demmer vom Chemnitzer Stadttheater. Man ließ die Dame, der hier in erster Linie Spielaltrollen zugedacht sind, merkwürdigerweise zunächst als Carmen auftreten. Die Probe ist gelungen; kräftige Stimmittel werden von kluger Überlegung den Darstellungszwecken dienstbar gemacht. — In der Rubrik wichtigerer Unternehmungen ist nur die Wiedergabe des „Rings" zu erwähnen, die sich in diesen Tagen vollzieht. Zur Erbauung anspruchsloser Seelen hat man den „Trompeter von Säkkingen" wieder einmal dem Spielplan eingefügt.

Dr. Rudolf Brandl

GRAZ: Als örtliche Neuheit ging „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" von Puccini in Szene. Das Werk zeigt Puccini als einen auf neuen Wegen Wandelnden, die leider keine guten Wege sind. Nicht Puccini, sondern irgendein Puccini-Schüler, der bei Debussy und Strauß auch in die Schule ging, scheint der Schöpfer dieser Partitur zu sein. Trotzdem hatte das Werk großen Erfolg (zehn Aufführungen), die der hübschen äußeren Aufmachung, für die Julius Grevenberg als Regisseur, und der genialen, vieles glättenden Orchesterleitung, für die Oskar C. Posa als Kapellmeister verantwortlich ist, zu danken sein mag. Die Minnie war mit Eugenie Stahl recht gut besetzt, der Johnson mit Harry Schürmann sogar ausgezeichnet, während Fritz Schorr dem Sheriff charakteristische Züge zu verleihen wußte. Ein ganz anderes künstlerisches Bild gewann man allerdings, als Marie Jeritza von der Wiener Hofoper in diesem Werk als Gast erschien. Diese Künstlerin ist nicht eine gute Vertreterin der Minnie, sondern — die Minnie. Ihr Spiel, bezaubernd und nervenaufpeitschend zugleich, wird unterstützt von einer blühenden, in der Höhe geradezu jauchzenden Stimme, die besonders mit dem G-dur Sang des letzten Aktes triumphierte. Der äußere Erfolg des Gastspieles war: drei ausverkaufte Häuser, denen zwei weitere ausverkaufte Häuser folgten, als Marie Jeritza als Elisabeth und Elsa gastierte.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Die letzte Zeit brachte keine neue Oper, dafür aber einige wertvolle Neueinstudierungen. Zu den Glücklichen, die wieder zu Worte kamen, gehörte auch E. Humperdinck mit seinen „Königskindern". Mozart erlebte in der „Entführung aus dem Serail" eine recht pietät- und zum großen Teil auch stilvolle Auferstehung, um die sich besonders Kapellmeister H. H. Wetzler, der ein feinsinniger Mozart-Dirigent ist, sehr verdient machte. Außer ihm verdienen mit Auszeichnung Frau v. Boer-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gruselli (Konstanze), ihr Kammerkätzchen Blondchen (Frl. Haupt), die auch als Gretel einen starken Beweis großen Talents gab, Osmin (Kammersänger Schwarz) und Pedrillo (Herr Gruselli) genannt zu werden, wogegen B. Boetel als Belmonte mich enttäuschte. Seine Tongebung ist doch für Mozart noch nicht leicht und beweglich genug. — An Beethovens Todestag ist es ein löblicher Brauch unserer Direktion, dem unsterblichen Genius ein „Fidelio"-Opfer zu bringen. Entzückend war die Marzelline von Erna Fiebiger, und ganz hervorragend, besonders im zweiten Aufzuge, der Gast Melanie Kurt, während ihr die große Arie „Abscheulicher, wo eilst du hin?" nicht so gut zu liegen schien. Prächtig war wieder Franz Schwarz als Kerkermeister Rokko. R. Gogl hatte als Florestan recht gute Momente, die uns aber immer wieder bedauern lassen, daß es dem strebsamen Künstler nicht gelingen will, durchweg Gleichartiges zu bieten. Es wird ihm wohl nichts anderes übrigbleiben, als bei einem hervorragenden Stimmbildner noch einen Kursus durchzumachen. Etwas matt erschien der Pizarro von Viktor van Horst, dessen Stimme und Erscheinung viel mehr erwarten lassen. Auch sein Holländer bedarf noch der Vertiefung. — Die Operette kam in diesem Winter mit zwei besseren Erzeugnissen zu Worte. Außer Nedbals „Polenblut", von dessen Musik ich mir aber noch mehr versprochen hatte, ging auch Lehars „Endlich allein" über die Bretter. Schade, daß es dem Tondichter nicht gelungen ist, alles Exzentrik-Operettenhafte in dem ersten und letzten Akte zu vermeiden; so ist nun ein Bühnenwerk entstanden, unter dessen Doppelwesen der Musiker und feiner empfindende Zuhörer schmerzlich leiden muß. Besetzt ist das Werk hier glänzend. Sehr hübsch verkörpert Blanda Hoffmann die Partie der Tilly, die auch im „Polenblut" als Wirtschafterin Triumphe feiert, recht gut singt Bernhard Boetel den Baron Hansen, alle aber übertrifft Erna Fiebiger als Dolly Doverland. Ihre Soubrettenbegabung tritt hier wieder überzeugend in Erscheinung. Ein umsichtiger und feinfühliger Dirigent ist Fritz Volkmann, der in Werken verschiedensten Stiles sich als vielseitig begabter Musiker erweist.

Martin Frey

KÖLN: Die Notwendigkeit der Ergänzung des Tenoristenbestandes führte Fritz Krauß von Kassel als Probekandidat ins Opernhaus. Als Titelmann in Verdi's „Troubadour" erwies sich der Sänger zwar im Besitze recht schätzbarer stimmlicher Mittel, aber sowohl in gesangstechnischer wie auch in sonstiger künstlerischer Hinsicht ließ seine Leistung selbst in der Wiedergabe dieser Allerweltspartie so vieles zu wünschen übrig, daß an ein befriedigendes Wirken des Tenoristen im Rahmen der Kölner Oper nicht zu glauben ist. — Am Kaisergeburtstage erschien in Gestalt von Otto Neitzels dreiaktiger Oper „Der alte Dessauer" ein vaterländisches Werk, dessen Bekanntschaft man hier und anderwärts schon vor 25 Jahren gern gemacht hat, erneut im Spielplane. Die unter dem Pseudonym Paul Kurth sich verbergende Textverfasserin hat ihr Opernbüchlein mit Ausnahme einer größeren zu Neapel spielenden Zwischenepisode inhaltlich ziemlich getreu auf der Grundlage des bekannten Lustspiels „Die Anna-Lise" von Hersch aufgebaut, mit dem jungen Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau, seiner Mutter Fürstin Henriette, dem Apothekertöchterlein Anna-Lise Föhse und deren Vater als Hauptpersonen. Die anspruchslose, da und dort ziemlich naiv anmutende Versarbeit hat sich immerhin in den Händen eines so kundigen Fachmannes, wie Neitzel ums Jahr 1889 schon war, als für die Vertonung wohlgeeignet gezeigt, und unser über die verschiedensten musikalischen Stilarten souverän verfügender Tonsetzer war klug genug, sich die der Textvorlage einzig frommende auszuwählen. Alles schwere Element konsequent vermeidend und auf modische Sonderart resolut verzichtend, hielt Neitzel an einem wohlgemuten Lustspieltone populärer Prägung von Anfang an fest; seine frisch quellende Erfindung fand für den gebundenen Gesang wie für den musikalischen Dialog natürlich ansprechende Akzente, und ein reicher Bestand an gewinnender, zumeist sehr sinnfälliger Melodik kam besonders den vielgestaltigen Einzelgesängen und engeren Ensembles, dann aber auch den mit einer größeren Aufgabe bedachten Chören zugute. Die sentimentalen Sätze erfreuen durch Tiefe der Empfindung, während die munteren Strecken leichter Grazie ebensowenig im Orchester wie im Sange entbehren. Natürlich bricht sich in des Dessauers Umgebung gelegentlich auch ein kraftvoller militärischer Einschlag Bahn. Die instrumentale Illustrierung des Buches, die manchen apart-geistvollen Einfall geschickt verwertende Orchestersprache, entfaltet in durchweg sehr zweckdienlicher Ergänzung des gesanglichen Parts, dann aber nicht minder als selbständiger Faktor ein ebenso charakteristisches als wohllautdurchtränktes Tongemälde, und schon in diesem älteren Werke finden wir ein außerordentlich weit reichendes, in allen Techniken gründlich bewandertes dramatisches Gestaltungsvermögen. Die Aufführung dürfte in ihrer trefflichen Totalität unter Walter Gaertners feinfühliger Leitung, mit Wanda Achsel und Julius vom Scheidt als ganz prächtigen Vertretern der Anna-Lise und des Leopold, den Komponisten voll befriedigt haben. Es gab einen warmen, ausgiebigen Erfolg und, nachdem er seinen Hauptdarstellern dankbarlich den Vortritt gelassen, mußte sich Neitzel, aufs lebhafteste verlangt, am Schlusse oftmals seinem Publikum von Angesicht zu Angesicht zeigen.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Eine Wiederaufnahme von Tschaikowsky's „Jolanthe" mit Tenna Frideriksen in der Titelrolle in Verbindung mit einem neuen Ballet „Der Liebe Jahreszeiten" (mit Musik nach Schubert) interessierte — noch mehr das Auftreten der Frau Cahier als Carmen, eine prächtige Leistung. Zum ersten Male sang Peter Cornelius den Masaniello in der „Stummen" und zwar mit gutem Erfolg. Kammersänger Wilhelm Herold hat eine Reihe von 12(!) Abschiedsvorstellungen in seinen Hauptpartieen angefangen mit dem „Evangelimann". Dann steht die dänische Uraufführung von „Parsifal" bevor.

William Behrend

MAGDEBURG: Der Besuch des Stadttheaters hat sich dermaßen im Laufe der letzten Monate gehoben, daß den Mitgliedern

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine Erhöhung ihrer Bezüge gewährt werden konnte. Für die Oper ist das regere Interesse vorhanden. Von der Ausführung größerer Werke muß aus erklärlichen Gründen abgesehen werden, da der Krieg viele Mitglieder des Orchesters genommen hat, die nicht ohne weiteres ersetzt werden können. So hilft man sich dadurch, daß man der Spieloper einen ziemlichen Raum gibt. Für den in Sibirien festgehaltenen Bariton unserer Bühne von Ulmann gastierte im „Holländer", „Evangelimann" und im „Tiefland" Max Dawison mit Erfolg. Es ist verständlich und verständig, daß unter diesen schweren Zeiten sich die Bühne von der Einstudierung von Neuheiten fernhält und dem wirksamen Bekannten treu bleibt. Für dieses Spieljahr war die Aufführung des „Parsifal" geplant; auch sie wurde auf günstigere Zeit verschoben. Max Hasse

PRAG: Das Neue Deutsche Theater hält sich ungeachtet aller Einschränkungen, die der Krieg auch dem Theaterbetrieb auferlegt, auf so achtunggebietender Höhe, daß es nicht notwendig ist, künstlerische Schwächen zu verschweigen. Es würde, wenn es sein müßte, auch einen starken kritischen Rippenstoß vertragen, ohne ins Wanken zu geraten. Erstaufführungen fehlen allerdings, aber vorderhand läßt sich der Spielplan sehr gut aus den erprobten Beständen des vorigen Jahres decken, und sorgfältige Neueinstudierungen kommen jetzt manchem Werke zugute. „Parsifal", „Die Meistersinger", „Der Fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", „Fidelio", „Rosenkavalier", „Don Juan", „Die Zauberflöte", „Hoffmanns Erzählungen", einige Opern von Verdi usw. beherrschen den Spielplan. In der Operette ist „Die Kinokönigin" Trumpf, nachdem „Gold gab ich für Eisen" bald seinen Kurswert eingebüßt hatte. Dr. Ernst Rychnovsky

SCHWERIN: Unser Hoftheater hat seit dem 1. Januar einen neuen Leiter. Mit der Führung der Intendanzgeschäfte ist Freiherr von Dincklage, der sich für sein Amt in Karlsruhe und Stuttgart vorbereitete, beauftragt worden. Er kann sich aber zurzeit noch nicht voll seinen Dienstgeschäften widmen, weil er während des Feldzuges hier bei einem Feldartillerieregiment als Hauptmann Garnisondienst tut. Hofkapellmeister Professor Kaehler weilt als kriegsfreiwilliger Landsturmmann im Felde, und so ruht die Leitung der Hofoper hauptsächlich in Händen des Hofkapellmeisters Meißner, der, obwohl die Chöre sehr geschwächt sind und für einzelne Solisten kein vollwertiger Ersatz zu beschaffen war, doch schon manche ganz vorzügliche Aufführung herausbrachte. Erwähnt seien hier als solche u. a. „Freischütz", „Fidelio", „Zauberflöte", „Tannhäuser", „Troubadour", „Cavalleria rusticana" und „Undine". Der Besuch dieser Opern war sehr gut, und das Publikum kam voll auf seine Rechnung, denn gerade jetzt verfügt die Hofbühne über Solisten, die auf einer glänzenden Höhe ihrer künstlerischen Entwickelung stehen. Adolf Gröbke, unser Heldentenor, bewies das namentlich durch einen gesanglich wie darstellerisch glänzend durchgeführten „Tannhäuser". Frida Schreibers Acuzena war nicht minder eine ausgezeichnete Leistung, und Paula Uckos Santuzza und Fidelio, sowie Ottilie Schotts Elisabeth und Agathe verdienen gleiche Anerkennung. Margarete Strauchs Königin der Nacht und Else Wichgrafs Undine wurden blendend schön gesungen. Im „Troubadour" sang Wilhelm Kruse den Grafen Luna mit großartiger Wirkung, und als Wolfram im „Tannhäuser" blieb Hans Mohwinkel hinter keinem der genannten Sänger zurück. Auch Hugo Lemans Sarastro soll nicht unerwähnt bleiben. — Die jüngste „Tannhäuser"-Aufführung war so begehrt, daß lange vor Beginn der Vorstellung der allerletzte Platz verkauft war und ein paar hundert Wagner-Freunde in ihren Wünschen enttäuscht heimwandern mußten. Paul Fr. Evers

WIEN: Die Hofoper, deren Leiter jetzt — schon dadurch, daß nur viermal wöchentlich gespielt wird — die schönste Gelegenheit hätte, alte Fehler gutzumachen, verblaßte Aufführungen zu beleben, den Spielplan mit wertvollem Alten und Neuen zu ergänzen, junge Künstler in sorgfältigem Erziehungswerk behutsam vorwärtszubringen, läßt all diese schönen Möglichkeiten ungenützt, leiert die wenigen übriggebliebenen Werke — wobei die großen Schöpfungen Wagners, angeblich wegen der durch Kriegspflichtenerfüllung dezimierten Theaterarbeiter vollkommen in den Hintergrund geraten sind — in geschäftsmäßigem Einerlei herunter und begnügt sich damit, sich das Haus durch die polnischen Flüchtlinge füllen und sich durch den Beifall der anspruchslos gewordenen Hörerschar zufriedenstellen zu lassen. So daß während dieser Zeit, in der überall sonst alle Kräfte regsam sind, um unseren teuersten Besitz lebendig zu erhalten und ihn in schönster Weise wirksam zu machen, nicht das geringste aus dem Hause zu melden ist, in dem wir die wundervollsten Feste der Kunst in unvergeßlichen Stunden erleben durften. Nicht einmal zu einer Totenfeier des einzigen heimischen Tondichters, dessen Hauptwerk 40 Jahre hindurch lebendig geblieben ist und das jahraus jahrein die Kassen des Instituts füllte, hat sich Herr Gregor aufgeschwungen: Karl Goldmarks „Königin von Saba", deren Nichtaufführung nach dem Hinscheiden des Meisters mit ebenso nichtigen Besetzungsausreden begründet wurde, wie die des „Heimchens am Herd". Die Hofoper hätte die Pflicht gehabt, außer diesen beiden Werken noch drei andere jetzt vorzuführen: die edle, an hellenische Vasenmalereien mahnende „Kriegsgefangene", den vom Komponisten für die Hofoper umgearbeiteten, aber bezeichnenderweise in dieser Form noch nie aufgeführten „Merlin" und das in berückender Blüte stehende Alterswerk Goldmarks, das „Wintermärchen"; nicht nur aus Gründen einer allenfalls zu bestreitenden Pietät, sondern um gleichzeitig die Probe darauf zu machen, wieviel zeitloses Leben in dieser Musik pulsiert und was von ihr noch zur nächsten Generation sprechen mag. Daß sich die Hofoper dieser Pflicht entzogen hat, mag mit den der Norm entrückten Verhältnissen dieser Tage entschuldigt werden, wenn auch nur dann, wenn ihre Erfüllung nur einen Aufschub, nicht aber ein Beiseiteschieben erfährt. Daß aber die beiden erstgenannten, im Spielplan stehenden Schöpfungen nicht erklungen sind, so lange die Schollen auf Goldmarks Grab noch

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht eingetrocknet sind, — das kennzeichnet dieses ganze, um Kunst und Künstler so unbekümmerte Regime mit einer Grellheit, die jeden Protest herausfordert. Er wird nicht allzulange auf sich warten lassen. — Die Volksoper, ganz anders rührig und schon durch ihre zahlreichen und fleißigen Wagner-Aufführungen eine Zuflucht für alle, die jetzt das Land der deutschen Kunst mit der Seele suchen, hat jetzt eine der wenigen neueren Volksopern herausgebracht, die wirklich dieses Namens wert sind. Ich meine den „Polnischen Juden" von Karl Weis. Man kennt das Werk schon lange, das vor 13 Jahren über die meisten deutschen Opernbühnen gegangen ist; aber es hat damals nicht so frisch, so unmittelbar und eindringlich gewirkt als jetzt. Das Buch, nach der allbekannten Erzählung der Erckmann-Chatrian von Victor Léon und Richard Batka verfaßt, ist von einer unredseligen Knappheit und einer dramatischen Konzentration und Steigerung, die bis zum Schluß in atemlosem Anteil erhält und die Musik ist, ohne stark profilierte persönliche Eigenart zu zeigen, nicht nur reich an gutem Einfall, an melodischer Prägnanz und an schlagkräftiger Ausdrucksfähigkeit bei vollkommenem Meiden aller trivialen Süßlichkeit; sie ist das Produkt einer unbedingten Begabung spezifisch dramatischen Musizierens, hat die gesunde Würzigkeit und Echtheit volkstümlichen Wesens und die glückliche Gabe frappanter Miniaturkunst und voller Charakteristik. Das ist nicht wenig, und wenn das Werk auch in der Nähe der „Elektra" oder der „Rose vom Liebesgarten" blaß und wesenlos würde — im freundlichen Licht des Alltags zeigt es Fülle und berechtigte Daseinsenergie. Zumal wenn es in der Hauptrolle so glänzend dargestellt wird, wie hier durch Emil Schipper, der als Sänger und Schauspieler aufs ernstlichste der schönsten Höhe zuschreitet; wenn es — zumal in der unheimlich traumspukhaft wirkenden Gerichtsszene — so ausgezeichnet inszeniert erscheint, wie es diesmal durch Direktor Rainer Simons geschehen ist und wenn es mit solcher Klarheit, Gewissenhaftigkeit und temperamentvoller Wärme studiert und dirigiert wird wie jetzt von Wilhelm Grümmer. Der Eindruck war stark. Das gespenstige Schlittengeläute des polnischen Juden (das freilich in Erlangers gleichnamigem Werk künstlerisch verfeinerter und interessanter, wenn auch nicht so primitiv urwüchsig erklingt wie in dem des böhmischen Komponisten) wird jetzt wohl nicht so rasch verhallen wie vor 13 Jahren. Richard Specht

ZÜRICH: Burrian absolvierte ein mehrmaliges Gastspiel in „Tannhäuser", „Fra Diavolo", „Carmen" und „Tristan und Isolde". Bekannte Merkmale: gewaltige, glanz- und schmelzvolle Stimme; nichtssagende Darstellungsgabe. In „Carmen" fiel noch — freilich im unangenehmen Sinne — der ganz ungenügende Kinderchor auf.

Dr. Berthold Fenigstein

## KONZERT

BERLIN: Am 6. Symphonieabend der Königlichen Kapelle dirigierte Richard Strauß die beiden wohlbekannten Symphonieen in B von Schumann und Beethovens Achte, trat dann aber den Taktstock an Max Reger ab, der zwei umfangreiche eigene Orchesterwerke vorführte: Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart und eine Vaterländische Ouvertüre; letztere erlebte hier ihre Uraufführung. Das der kleinen Klaviersonate in A von Mozart entnommene und dort ebenfalls variierte Thema faßt Max Reger gleich von vornherein sentimental verlangsamt an und weiß dann eine Reihe fein abgetönter Gebilde mit dem Orchester daraus zu formen. Vielfach bevorzugt er dabei die zarten Farben der Holzbläser. Zum Schluß baut er aus einem Thema von ungewöhnlicher Ausdehnung eine breit ausgesponnene Fuge auf und kann sich mit dem kontrapunktischen Gedankenspiel kaum genugtun. Man fühlt hier, daß der Tondichter sich darin wohlig ergeht, daß ihm das Kontrapunktieren keine mühsame Arbeit macht. Mir erscheint dieses Variationenwerk viel wertvoller als die Vaterländische Ouvertüre, die ebenfalls viel kontrapunktische Kunststücke enthält und zum Schluß eine wahre Häufung von Choral- und Volksmelodieen zustande bringt. Was Max Reger aus eigener Erfindung vor diesem aufdringlichen Schluß gibt, scheint mir recht wertlos. Übrigens wurde der Komponist von den Hörern mit nicht endenwollenden Hervorrufen ausgezeichnet. — Zum Besten eines vaterländischen Zweckes hatte Dr. Leopold Schmidt in der Philharmonie ein großes Konzert veranstaltet, in dem er die Brahmssche Symphonie in D in ganz vortrefflicher Aufführung voranstellte. Alsdann spielte Franz von Vecsey Bruchs Violinkonzert in g und Lalos Symphonie espagnole mit technischer Meisterschaft. Einen ganz erlesenen Genuß bereitete den Hörern der schwedische Kammersänger John Forsell mit dem künstlerisch abgerundeten Vortrag der Figaro-Arie aus Rossini's „Barbier" und der Arie des Lysiart aus Webers „Euryanthe". Namentlich bei der ersteren konnte man vergessen, daß man im Konzertsaal und nicht im Theater saß, so geistig lebendig im Ausdruck und Mienenspiel gab sich der Sänger. Leopold Schmidt bewährte sich wieder als geschickter Dirigent. — An dem ersten der beiden angekündigten Sonatenabende spielten Ernst von Dohnányi und Franz von Vecsey die Sonaten in d op. 108 von Brahms, die in B (No. 17) von Mozart und die große in c aus op. 30 von Beethoven. Trefflich haben sich die beiden Künstler miteinander eingespielt, sind auch tief in die Art des Kammermusikstils unserer deutschen Meister eingedrungen. — Der Kammersänger Leo Slezak hatte sich für seinen Lieder- und Arienabend ein paar Hilfskräfte genommen, um Abwechselung ins Programm zu bringen. Die Violinspielerin Gertrud Schuster-Woldan konnte man sich noch gefallen lassen; obwohl ihr Ton nur recht klein ist, trug sie doch ihre musikalischen Kleinigkeiten lebendig im Ausdruck und glockenrein in der Intonation vor, aber der Klavierspieler Georg Liebling war geradezu unerträglich mit seinem trockenen Klavierton, mit der verzerrten Rhythmik und der geckenhaften Manieriertheit des Vortrags. Der Sänger hatte ein buntes Programm älterer und neuester Lieder und zum Schluß ein paar Opernarien von Puccini und Verdi aufs Programm gesetzt. Alles was er sang, lag ihm nicht, am

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wenigsten Liszt. Aber bös werden kann man dem Künstler doch nicht, er hat eine so treuherzige Art sich zu geben und trägt so naiv in der Empfindung vor, sein Organ entwickelt namentlich in der oberen Lage eine so hinreißende Fülle von Wohllaut, daß die Hörer nicht satt wurden und ihm eine Zugabe nach der anderen abnötigten. — Das 3. Fiedler-Konzert begann mit der „Freischütz"-Ouvertüre, brachte das Vorspiel zu „Lohengrin" und zum Schluß Bruckners Achte Symphonie (c). Als Solistin wirkte Edith Walker mit, welche die Arie der Rezia aus Webers „Oberon" und eine Arie aus Verdi's „Don Carlos" mit der ihr eigenen Größe und Wucht des Ausdrucks vortrug; die untere und mittlere Lage des Organs klingt ja immer hinreißend schön, die Höhe gehorcht etwas widerwillig der Energie der Künstlerin. Über Max Fiedlers Vorzüge im Dirigieren ist schon oft berichtet worden; er muß indessen Obacht geben, daß er im Dehnen des Zeitmaßes nicht zu weit geht. So wurden z. B. diesmal die Eingangstakte der „Freischütz"-Ouvertüre so lange hingezogen, daß man Mühe hatte, die einzelnen Noten als Bestandteile der ganzen Phrase zusammen zu fassen. Erst als die Hörner einsetzten, kam ein festes Zeitmaß heraus. E. E. Taubert

Ein verblüffendes Klaviertalent besitzt der offenbar auch in rein musikalischer Hinsicht hochbegabte elfjährige Chilene Claudio Arrau, ein frischer, gesund aussehender Knabe sicherlich germanischer Herkunft. Sähe man ihn nicht am Klavier sitzen, so müßte man glauben, er sei ein geistig reifer älterer Künstler, so trefflich spielt er z. B. Händel und Mozart; daß er uns nicht mit Werken schwersten Kalibers, etwa Beethovens op. 111, beglückte, dafür hatte der sehr verständige Lehrer des Kleinen gesorgt, der sich auch sonst in väterlicher Weise seiner annimmt und hoffentlich noch die Freude erlebt, daß der kleine Claudio als Klavierist ersten Ranges in einigen Jahren eingeschätzt wird. — Um Sonaten von Beethoven, nämlich op. 30 No 2 und 3, sowie die unvermeidliche sogen. Kreutzer-Sonate vorzutragen, hatten sich Teresa Carreño und Arnold Rosé, der Führer des berühmten Wiener Quartetts vereinigt, beides Künstler, deren Gaben man immer nur mit größter Dankbarkeit entgegennehmen muß, auch wenn man im einzelnen vielleicht nicht alle Wünsche erfüllt sieht. — Hochbegeistert hat mich wieder einmal das Böhmische Streichquartett durch den aufs feinste ausgearbeiteten, tonschönen, höchst temperamentvollen Vortrag des prachtvollen Quartetts in F op. 96 von Dvořák, dessen langsamem Satz und Scherzo noch besondere Farbe an einigen Stellen durch das vom Komponisten nicht vorgeschriebene Ponticello wieder verliehen wurde. Ungemein gefiel mir auch das sehr tonschön und klar wiedergegebene Quartett in cis von Beethoven bis auf den gar zu überhetzten E-dur Satz. Hingegen war das Brahmssche Klavierquartett in g nicht recht nach meinem Geschmack; Ignaz Friedman, der ausgezeichnete Chopin-Spieler, steht dem Geiste der Brahmsschen Musik doch wohl zu fern; auch ist er zu wenig mit dem Kammermusikspiel vertraut, um mit den Streichern die nötige klangliche Fühlung zu haben.

Wilhelm Altmann

Äußerst genußreich verlief der 3. Abend des Hess-Quartetts, das in stilistisch fein unterscheidender, klanglich und dynamisch liebevoll ausgearbeiteter Art Werke von Dittersdorf (Es-dur), Gernsheim (a-moll) und Schubert (op. 161) bot. — In einem Sonderkonzert des Blüthner-Orchesters dirigierte Max Fiedler Strauß' „Don Juan", mit jenem Schwung und jener suggestiven Kraft, wie sie allen Darbietungen dieses Dirigenten eigen sind. Xaver Scharwenka spielte sein cis-moll Klavierkonzert, elegant, feurig, mit virtuosem Schmiß und unfehlbarem technischen Gelingen. — Das 6. Hausegger-Konzert begann mit Cherubini's Anacreon-Ouvertüre, deren reizvolle Anmut bestens zur Geltung kam. Die darauf folgende Symphonia brevis von Philipp Scharwenka verdiente es wohl, öfter aufgeführt zu werden: Frische der Erfindung, meisterhafte Satztechnik, klare und übersichtliche Zusammenfassung und Verarbeitung des gedanklichen Materials zeichnen die drei Sätze aus, von denen der erste wohl der bedeutendste ist. Der zweite Teil des Abends war Brahms gewidmet: der Tragischen Ouvertüre und der D-dur Symphonie. Mit beiden Werken wußte der Dirigent nicht allzuviel anzufangen; so machte die Wiedergabe einen ziemlich farblosen Eindruck.

Willy Renz

Johannes Messchaert sang neben Schumanns „Dichterliebe" und Loewes „Seltenem Beter" zwei neuere Stücke („Die leuchtenden Tage" von Robert Kahn, der alles herrlich begleitete, und die zu lang geratene, aber hübsch komponierte Ballade „Das Kind von Österreich" von Julius Röntgen) und die ebenfalls von Röntgen ausgezeichnet bearbeiteten, weltberühmten Altniederländischen Lieder nach Valerius. Messchaerts feinste Kunst ist treuherzig lyrisch: das gilt von seiner ersten Anlage wie von seiner bewußten Ausbildung. Daher ist er eine ganze Persönlichkeit. In der „Dichterliebe" kommen bei ihm weniger die großstilisierten Gesänge wie „Ich grolle nicht" und das Schlußlied, als die subjektiveren, zur Geltung; „Das ist ein Flöten und Geigen" und „Am leuchtenden Sommermorgen" entdeckt man geradezu in seiner Wiedergabe. Und daher liegen ihm auch so unendlich richtig die niederländischen Stücke, die so völlig im Schutze einer höheren Macht erklingen und so keusch das trotzige Selbst verbergen. Die „Verteidigung Berg op Zoom" war der unvergeßliche Eindruck des Abends. — In dem ersten populären Konzert (Beethoven-Abend) des Waldemar Meyer-Trios (Else Gipser, Waldemar Meyer, Fritz Becker), der zum Besten der Cecilien-Hilfe stattfand, wirkten Martha Leffler-Burkard und Alexander Heinemann mit. Heinemann war zuerst indisponiert, dann aber sang er sich wirksam ein und wurde immer wieder um Zugaben angegangen. Frau Leffler-Burkard hatte mit der Höhe zu kämpfen, aber ihrer ganz seltenen, wirklich vollkommenen Gesangskunst gelang es allen Hemmungen kräftig zu begegnen. Else Gipser, die im Trio die lebendigste Kraft darstellt, mußte unvorgesehen im ganzen langen Programm mittun: sie ergab sich mit künstlerischer Eleganz ihrem Geschick und verhalf dem Abend zu vollerem Gelingen. — Eddy Braun ist mehr als ein begabter Geiger. Er versteht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es durch die Kraft und Konzentration seiner Technik und durch seine intelligente Beziehung zum Kunstwerk ein solches klar darzubieten. Wenn er sich in ein größeres Werk selbstloser vertiefen und weniger auf den Effekt zielen wird, wird er auch eine anhaltendere, erlesenere Wirkung erreichen. Beim Vortrag der d-moll Sonate op. 108 von Brahms fand er in der vornehmen Art Paul Goldschmidts eine vollkommene Unterstützung. — Professor Richard Sternfeld sprach über das Thema „Richard Wagner und der Heilige Deutsche Krieg" und zeigte mit innerster reifer Überzeugung, wie Wagner stets nach seinem eigenen schönen Worte „um der Sache willen", d. h. echt deutsch gewirkt habe. Er verfolgte diese seine Wirksamkeit durch Wagners Leben, Schriften und Kunst, wobei er durch vorzüglich ausgewählte und ausgeführte musikalische Illustration seine Erörterungen erläuterte, und vergaß nicht, als ein echter und rechter Wagnerianer, mancher fremden Kunst — so vor allem der Bizets, die „eine Zigeunerdirne verherrlicht", — einen heftigen Hieb zu versetzen. Kam er doch auch im Soldatenrock, und so darf ihm, der der gerechten patriotischen Sache auf seine Art dienen wollte, nicht das einzelne allzu objektiv ausgelegt werden. Wie überhaupt mit derlei Offizieren des „Meisters" (wer nennt Bach „Meister"!) nicht zu rechten ist. Weil ihr Eintreten für Wagner etwas vorsintflutlich sich ausnimmt. Es wird ihnen nichts nützen: das deutsche Volk ist zu reif, um sich eine Meinung einfleischen zu lassen. Die Zeit wird erweisen, ob „Tristan" und „Parsifal", auf die der feldgraue Vortragende schlecht näher eingehen konnte, oder ob „Der Ring" Wagners eigenste und dauernde Herrlichkeit darstellen wird. Ich für meinen Teil glaube, daß gerade „Tristan" und „Parsifal", die Werke, die ganz und gar die romantisch aufgewühlte Seele Wagners ausströmen, am längsten die Deutschen erschüttern und auch dem Ausland am stärksten die reine Persönlichkeit Wagners nahe bringen werden. Sie allein sind wirklich um der Sache willen gemacht oder besser: nicht gemacht — sie sind gelebt und tief, tief errungen. Die Angelegenheit ist zusammengesetzt: das Merkwürdige ist nämlich, daß eben der reinste und echteste Wagner weniger mit den Erzeugnissen der deutschen großen Musiker als mit solchen einer fremden, schimmernden, wildbrennenden Sphäre, die alles ansteckt, was sie umgibt, zusammenhängt. Daß diese sonderbare Frucht einmal, tatsächlich nur einmal, hier auf deutschem Boden erblühen durfte, das ist das Hauptverdienst Wagners, wenn hier von Verdienst die Rede sein soll — das ist das Genie Wagners, das ist er, wie er vor Gott und vor sich selber gewesen ist. Dies zu betonen, ist für einen Redner im Augenblick vielleicht nicht an der Zeit. Die Wahrheit aber muß Richterin bleiben. Nur sie ist: die Sache . . .

Arno Nadel

James Simon arbeitet eifrig an seiner pianistischen Vervollkommnung. Besonders erfreulich war bei den Bachschen Werken die Klarheit der Gliederung und die Innerlichkeit der Darstellung. Als Komponist brachte er mit Alfred Wittenberg (Violine) und Eugenie Stoltz-Premyslav (Violoncello) ein neues Klaviertrio zur Uraufführung. Aus diesem Werke spricht wieder der feinsinnige und kenntnisreiche Musiker. Am besten gelungen sind die beiden Mittelsätze, ein edel gehaltenes, melodisches Larghetto und ein lustiges Vivace, in dem eine venezianische Volksmelodie ihr Wesen treibt, und das durch diesen populären Ton natürlich seines Erfolges sicher ist. Die direkte Erfindung tritt in den beiden Ecksätzen etwas zurück. Trotzdem enthalten auch sie aparte und moderne Klangeffekte. — Die amerikanische Liedersängerin Alice Péroux-Williams verfügt über eine selten schöne, gut geschulte Stimme, und ihr musikalischer Geschmack und ihr Vortragstalent sind ebenfalls von nicht gewöhnlicher Art, wenn man auch manchmal etwas mehr Wärme und Temperament wünschen möchte. Die deutsche Sprache macht ihr leider noch Schwierigkeiten. Der mitwirkende Kammersänger Paul Knüpfer sang Schubert und Strauß und hatte wie immer großen Erfolg. Wilhelm Scholz war ein vorzüglicher Begleiter. — Der Königliche Kapellmeister Robert Laugs gab ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester. Er ist hier bekannt als guter Musiker und tüchtiger Dirigent. Aber die e-moll Symphonie von Brahms und „Don Juan" von Strauß haben wir so oft in mustergültiger Weise gehört, daß wir sehr verwöhnt sind. Es kam alles sehr grobkörnig heraus und ließ den Wunsch nach mehr Proben aufkommen. Über viele musikalische Schönheiten wurde gleichgültig hinweggespielt. Wie konnte er, um nur eins herauszugreifen, den Schluß des ersten Satzes der Symphonie in so rasendem Tempo nehmen, daß dieses sich so wunderbar aufbauende Melos ganz und gar verwischt wurde? Ein Liebesduett (gesungen von Lilly Hafgren-Waag und Fritz Kraus) aus der Oper „Eva" von Georg Vollerthun erlebte hier seine Uraufführung. Dieser Musik fehlen die festen Konturen. Die Orchesterfarben sind nach Straußscher Art koloristisch sehr gut verwendet. — Die Leistungen des Klingler-Quartettes bewegten sich im 5. Kammermusikabend in aufsteigender Linie. Der Mozart kam etwas nüchtern heraus. Das F-dur Quartett von Schumann ging aber schon mehr ans Herz, und ganz auf der gewohnten Höhe befanden sich die Spieler bei dem C-dur Quintett von Schubert. Hier fügte sich Fritz Dechert als zweiter Cellist meisterhaft dem Ensemble ein. — Paul Schramm entwickelt sich immer mehr zu einem vorzüglichen Pianisten, dem man mit Genuß und Vergnügen zuhört. Er schreibt auch. Eine Suite für zwei Klaviere, die er mit einer ihm ebenbürtigen Partnerin Charlotte Schulz- von Skibinsky zur Uraufführung brachte, ist ein unterhaltsames Werk. Die Gedanken bergen mancherlei Anklänge an Modernes und weniger Modernes, aber das pianistische Kleid, das sie erhalten haben, ist interessant und von solcher Farbe, daß man sich nie langweilt. Martha Oppermann steuerte in trefflicher Weise Lieder von Brahms bei.

Emil Thilo

Margarete Wachsmuth besitzt eine bildungsfähige, angenehme Stimme, die von der Sängerin mit ersichtlichem Eifer und gutem Streben gehandhabt wird. Daß ihr noch nicht alles so gelingt, wie sie es augenscheinlich möchte,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist ein Fehler, der wohl mit der Zeit geringer werden wird. Musikalisch zeigte sie Ernst und hinreichendes Verständnis. Dem Vortrag wäre größere Innerlichkeit zu wünschen. Eduard Behm begleitete sie mit gewohnter Meisterschaft. — Ein wunderherrliches Material, eine jener Stimmen, die, einmal gehört, einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen, besitzt Hedwig Francillo-Kauffmann. Alles ist an diesem einzigartigen Sopran gesangstechnisch vollendet. Der silbern-helle, weiche und doch volle Klang des Organs, der tadellose Sitz jedes Tons, der nach der Höhe zu schier unbegrenzte Umfang, wie die sehr bedeutende, höchst respektable Kehlfertigkeit. Daß die Künstlerin gerade im Ziergesang ihre besten Trümpfe ausspielte, liegt in der Eigenart der ganzen Gesangsmanier und dem Charakter dieser Stimmgattung. Trotzdem gelang es ihr, auch im Genre des Lieblich-Zarten Hervorragendes zu leisten und sich mit Regers „Mariä Wiegenlied" einen lebhaften Dacapo-Erfolg zu ersingen. Paul Schramm, der sie in kunstgewandter Weise am Flügel begleitete, zeigte sich in einigen Solonummern als tüchtigen Chopinspieler. — Hilda Salderns Sopran besitzt Kraft und Glanz, aber doch noch — (oder etwa „schon"?) — manche scharfe Töne, die vielleicht auf Indisposition, vielleicht aber auch auf mangelnde Schulung des piano schließen ließen. Überall wo die Sängerin „mit Volldampf" arbeiten konnte, d. h. da, wo es wirklich am Platze war, leistete sie Anerkennenswertes, aber die menschliche Natur sehnt sich nach Abwechselung; man will nicht den ganzen Abend nur fortissimo, man will auch mal mezzoforte und hin und wieder auch piano hören. Paul Schramm begleitete gewandt und technisch sicher, wenngleich diesmal hier und da etwas laut. — Einen großen künstlerischen Genuß bot das 1. Sonntagsmittagskonzert der Volksbühne Theater am Bülowplatz. Daß unsere Philharmoniker unter Leitung eines so temperamentvollen Musikers wie Oskar Fried mit Beethovens Ouverture „Weihe des Hauses" wie des Meisters c-moll Symphonie Ehre einlegen würden, war von vornherein ebenso selbstverständlich wie Artur Schnabels abgeklärt-durchgeistigte Leistung in Beethovens Es-Dur Konzert. Und wenn somit etwas an diesem Eröffnungskonzert wirkliche und freudige Überraschung bereitet hat, so war es niemand anders, als das Haus selbst, das in seiner vornehm-einfachen und doch durch satt gedämpfte Farbenabtönung so warm berührenden Ausstattung sofort für sich einnahm und uns dazu als Krone des Ganzen eine Akustik von seltener Vollkommenheit bescherte. Die neue Einrichtung des heraufschraubbaren Konzertpodiums, das, vor das Bühnenproszenium vorgelegt, den ganzen Vollklang der Musik unabhängig von allen Soffiten und Kulissen in das große Haus strömen ließ, hat ihre Feuerprobe in glänzender Weise bestanden. Kleine technische Mängel, wie eine etwas ausgiebige Beleuchtung, sind gewiß schnell zu beseitigen. Möge ein gleich guter Stern über allen weiteren Konzerten walten. — Eine noch nicht einwandfreie, aber durchweg interessante, weit über das Durchschnittsmaß hinausragende Kunstleistung bot der Tenorist Paul Papsdorf. Imponieren mußte vor allem die Intelligenz und künstlerische Selbstlosigkeit, mit der er sein ungewöhnlich anspruchsvolles Programm — für den Künstler rein physisch wie musikalisch, ebenso aber auch für das Publikum anstrengend — durchführte. Sein Material ist außergewöhnlich, dem Volumen nach ergiebig und in der Höhe von strahlendem Glanz. Vorläufig beherrscht Papsdorf es noch nicht mit voller Meisterschaft. Aus seinem Programm sei eine interessante Stimmungsreihe von Georg Göhler erwähnt, „Indische Lieder", von A. Wilbrandt übersetzt, in denen der Komponist stellenweis wirklich bedeutende Gedanken und dramatische Wucht wie eine ganz bemerkenswerte Geschicklichkeit zu plastisch-scharfer Deklamation vereint. Dr. Göhler begleitete selber am Flügel und konnte den Dank der Zuhörer entgegennehmen. — Eine auffallend unfreie Tongebung zeigte Anni Reh-Möbius in ihrem Liederabend, und zwar so auffallend, daß man aus dem eigenartig kehligen Klang dieser Töne fast auf eine örtliche Störung schließen möchte. Das ist um so bedauernswerter, als das Material der Sängerin gar nicht übel ist und sich auch in ihrer Vortragsart musikalisches Wesen und Wärme dokumentierte. — Einen neuen Beweis seiner ungewöhnlich vielseitigen Gestaltungskraft gab Ludwig Wüllner an seinem Hugo Wolf gewidmeten Liederabend. Was dieser große Vortragskünstler auch anfaßt, selbst bei Sachen, die scheinbar seiner Individualität wenig entgegenkommen — immer wird es eigenartig, und — man mag über manches anderer Ansicht sein — ein abgerundetes Ganzes. Wundervoll gelangen ihm besonders die frischen Lieder zu Eichendorffschen Texten, am weitaus besten aber diesmal die humoristisch gefärbten Lieder; gerade hier zeigte sich die universelle Begabung Wüllners am deutlichsten, und es mag manchen noch viel zu wenig bekannt sein, welch feiner Humorist dieser durch seinen tiefernsten, hochdramatischen Vortrag berühmte Künstler ist. Seinen höchsten Trumpf spielte er mit der Schlußzugabe, dem wildgenialen „Feuerreiter" aus, den er mit nervenerregender Realistik zu bisher noch nicht erlebter Wirkung brachte. Alfred Hirtes Begleitung paßte sich dem Gesang in einer Weise an, daß alles klang „wie aus einem Guß". — Eine Suite für Cello und Klavier von Paul Schramm zeigte den als tüchtigen Pianisten und ausgezeichneten Begleiter schnell bekannt gewordenen Künstler auch als Komponisten von ernstem Streben und — soviel sich aus dem in viele Kleinigkeiten zerfallenden Werk erkennen läßt — auch nicht üblem Können. Seine Ideen und Ausdrucksformen sind modern, weniger dagegen das harmonische Gefüge und seine Erfindung. Letztere erhob sich nur an wenigen Stellen speziell im ersten Satz über ein bescheidenes Maß, und über dem ganzen Werk lagerte es, vielleicht infolge seiner vielen kleinen Abschnitte wie ein leiser Schleier der Eintönigkeit. Willi Kewitsch sang mit ihrer schmächtigen Sopranstimme und reserviertem Vortrag eine Gruppe von Liedern von F. Dannehl, die ihre Lebensberechtigung doch nur in bescheidenem Maß erwiesen. — Ganz wesentliche Fortschritte sowohl in stimmlicher wie in rein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesanglicher Hinsicht hat Lillian Wiesike zu verzeichnen. Die Stimme hat an Rundung gewonnen und fast ganz die früher öfter mit unterlaufenden flachen Töne verloren, so daß sie sich jetzt als ein zwar kleines, aber sehr liebliches, schmelzreiches Organ von wundervollem Timbre kennzeichnet. Auch im Sitz der Töne und der geschickten Behandlung des hohen Kopfregisters ist eine erfreuliche Sicherheit eingetreten, die ihren Leistungen den Stempel künstlerischer Abgeschlossenheit aufdrückt. Ihr Bestes bietet die Künstlerin im Genre des lieblich zarten, naiv kindlichen. Ein paar nette Lieder ihres kunstgewandten Begleiters Max Laurischkus trugen ihr reichen Beifall ein, während zwei neue Lieder von Karl Kämpf, die auf größeres Stimmvolumen rechnen, in ihrem Vortrag einen etwas frostigen Eindruck hinterließen. Zwischendurch mühte sich Margarethe Wiechmann mit einigen gut gemeinten Rezitationen ab. Abgesehen von einem Zungenfehler und einer stark manirierten Vortragsweise würde es sich empfehlen, bei der Auswahl auf eine größere Mannigfaltigkeit zu achten und nicht fort und fort so ernste, tieftragische Sujets zu wählen, die noch dazu dadurch, daß sie in Vielen der Zuhörer unter dem Druck der Zeit verwandte Stimmungen anschlagen, auf die Dauer zur Pein werden können. Die Dame hat ein so nettes Talent für freundlich anmutige Gebilde — warum immer nur in Blut, Tod und dem Jammer des Kriegs schwelgen! Emil Liepe

Eugen Linz, der einen Beethoven-Klavierabend gab, erfreute durch eine bemerkenswerte Reife seines Spiels. Sowohl in Hinsicht der technischen Ausführung als auch, und das ist noch höher zu bewerten, in der der geistigen Darlegung des Meisters leistete Linz weit über Durchschnitt Ragendes. Allerdings muß er sich das zur Manie ausgebildete „Herausstechen" gewisser melodischer Momente abgewöhnen. Auch in Puncto Temponahme hätte ich allerhand Ausstellungen zu machen. Also: Fleißig weiterstudieren heißt die Parole. — In der Garnisonkirche fand ein Konzert zum Besten der Kriegshilfe statt. Neben dem dortigen Organisten, Otto Priebe, wirkten dabei in hervorragender Weise mit: Der Madrigalchor des „Instituts für Kirchenmusik" unter Leitung Carl Thiels, die bekannte Konzertsängerin Paula Weinbaum und Karl Klingler, der durch sein prachtvolles Geigenspiel wieder alles entzückte. Priebe introduzierte mit einem Vorspiel und Fuge (über: „Wie schön leuchtet der Morgenstern") eigener Komposition. Das Vorspiel in figurierter Satztechnik mit dem Cantus firmus abwechselnd in den verschiedenen Stimmen. Leider ist Priebe hierin kein Meister, denn sonst hätte er unmöglich nach dem scheinbaren Abschluß nochmals einen zweistimmigen Ansatz bringen können mit solch starker Betonung einer hier ganz und gar unangebrachten Cäsur. Die Fuge machte dagegen einen festeren Eindruck. Ihr Thema ist die erste Choralzeile, dem ein lebhaftes, durch die ganze Fuge verwandtes Kontrathema gegenüber gestellt ist; dadurch im ganzen recht gefällig wirkend. Präludium und Fuge wurden leider ohne bemerkenswerte moderne Registration gespielt. In den Begleitungen bemühte sich der Organist sinngemäßer zu registrieren, wobei ihm allerdings im ersten Liede (126. Psalm von Reimann) ein Manualwechsel stark verunglückte. Die Chöre waren gut in der Intonation und in der feinen phraseologischen Ausarbeitung, bekanntlich ja einer Spezialität seines verdienstvollen Leiters. Vielleicht könnte Thiel noch mehr Gewicht legen auf eine feinere Färbung einzelner, harmonisch hervortretender Akkorde. Dadurch würde der Eindruck nur noch vertieft. Paula Weinbaum sprach sehr deutlich und deklamierte gut, so daß man in allem bei ihr zufrieden sein konnte. Carl Robert Blum

DRESDEN: Während das 4. Hoftheaterkonzert der Reihe B mit Schuberts Symphonie h-moll und der Dresdener Symphonie Schumanns (C-dur) alte Edelsteine in neuer Fassung unter Hermann Kutzschbachs Leitung bot und diesen hochbegabten Dirigenten in der ganzen schönen Schlichtheit innigster Hingabe an die Kunstwerke zeigte, trug Alice Ripper mit dem prachtvollen Vortrag des Weberschen Konzertstücks f-moll zum Schmuck des Abends aufs beste bei. Das 5. Konzert der Reihe A enthielt als Hauptwerk die Siebente Symphonie E-dur von Anton Bruckner, um deren gestaltungskräftige und sichere Herausarbeitung sich Fritz Reiner ein unbestrittenes Verdienst erwarb. Es war hocherfreulich zu beobachten, wie Bruckner mit seiner Fülle reiner und edler Musik diesmal auf eine Hörerschaft wirkte, die sich in früheren Jahren ihm gegenüber ziemlich kühl zurückgehalten hatte. Schon der erste Satz weckte lebhaften Beifall, der sich nach dem berühmten Adagio noch steigerte und nach dem bewundernswerten Scherzo seinen Höhepunkt erreichte. Für Mozarts Es-dur Symphonie fand Reiner nicht ganz den rechten Ton, vor allem nahm er das Andante viel zu rasch und zu oberflächlich. — Im 4. Philharmonischen Konzert führte sich das Schwesternpaar Elsa und Cäcilie Satz mit Mozarts Konzert Es-dur und den Haydn-Variationen für zwei Klaviere von Brahms als höchst musikalische, technisch hervorragende Künstlerinnen sehr günstig ein, während Heinrich Hensel sehr enttäuschte, da seinem Tenor Glanz und Frische, seinem Vortrag aber Innigkeit und Leben mangeln. — In einer Aufführung des Mozart-Vereins erzielten Philipp Wunderlich und Karl Pretzsch mit der Wiedergabe eines Flötenkonzerts G-dur einen sehr großen Erfolg. F. A. Geißler

KOPENHAGEN: Von ausübenden Künstlern hat Ignaz Friedman durchaus den Januar beherrscht mit einer Reihe von „ausverkauften" Konzerten, in denen seine glänzenden, etwas reichlich auf das Publikum berechneten Leistungen begeistert begrüßt worden sind. Auch Frau Ch. Cahier erfreute ihre zahlreiche Anhängerschaft durch ein einmaliges Auftreten. — Die Königliche Kapelle hatte zu ihrem Konzert Bruckners Neunte Symphonie einstudiert, und sowohl das Werk als die Ausführung hat großes Interesse erweckt. — Der Musikverein dagegen fühlte sich durch die ungünstigen Zeiten veranlaßt, seinen zweiten Konzert- als einen Kammermusik-Abend zu geben — was einen etwas matten Eindruck hinterließ.

William Behrend

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LEIPZIG: Symphonieen von Schumann (in Es-dur) und Haydn (in C-dur, „L'ours") und die Ouvertüren zu den „Abenceragen" und „Athalia" von Cherubini und Mendelssohn bildeten die klassischen und romantischen Eckpfeiler des 15. und 16. Gewandhauskonzertes. Nikisch prägte die Werke, wenn nicht unbedingt gleichmäßig vollendet (übermäßige Dehnung des Zeitmaßes des zwar „sehr mäßigen" Scherzos bei Schumann und bläsermordende Massenbesetzung der Streicher bei Haydn), so doch in bekannter Weise warmblütig und eindringlich. Als Einzelspieler waren gewonnen: Walther Lampe, der mit der intimen — fast allzusehr zurückhaltenden — Wiedergabe des A-dur Klavierkonzertes von Mozart trotz fehlender freier Ausgestaltungen des ohne diese undenkbaren Andante-Satzes günstig abschnitt, und Fritz von Bose, der Carl Reineckes edles fis-moll Konzert als sein treuer Schüler und als der Hüter seines geistigen Erbes sorgfältig und würdig vermittelte. Das folgende Konzert, fast ausschließlich Wagner gewidmet, wurde mit der in diesen Veranstaltungen zum ersten Male gebotenen Ouvertüre seiner Jugendoper „Die Feen" eingeleitet und bot im übrigen — wie könnte das auch anders sein? — natürlich Bekanntes — Allzubekanntes: das Siegfried-Idyll, das Vorspiel und die Einleitung zum dritten Akt der „Meistersinger" und den Huldigungsmarsch, wobei Nikisch alles Sinnig-Minnige ebenso glücklich traf wie das Festliche und sich in der Hauptprobe und wohl auch im Abendkonzert jubelnden Dank erwarb. Mit der Szene und Arie des Lysiart aus „Euryanthe" („Wo berg' ich mich?") und Hans Sachsens Wahnmonolog ergänzte der stimm- und gestaltungskräftige Paul Bender das Programm. — In einem volkstümlichen Symphoniekonzert des Winderstein-Orchesters erlebte Walter Niemanns reizvolle „Rheinische Nachtmusik" für Streichorchester und Hörner op. 35 ihre örtliche Erstaufführung und erwirkte dem tüchtigen Kapellmeister Paul Pirrmann mehrere Hervorrufe. — Eine Vortragsfolge, die lediglich deutsche „alte Herren" von Klang (Schein, Hammerschmidt, Köler u. a.) berücksichtigte, hatte sich der Riedel-Verein unter R. Wetz aufgestellt. Leider soll, wie mir, dem das Konzert wegen Kollision musikalischer Ereignisse entging, von berufener Seite mitgeteilt wurde, die Ausführung keineswegs auf der Höhe gestanden haben. — Die Singakademie brachte unter G. Wohlgemuth eine im choristischen Teile durchweg erfreuliche, im orchestralen nicht gleichwertige Wiedergabe des Bruchschen „Gustav Adolf" zustande, eines durchaus „zeitgemäßen" Werkes, das in schönem Chorsatz geschrieben ist, aber im übrigen unter dem Besten, was der Tondichter geschrieben hat, steht. Alfred Kase (Gustav Adolf), Emil Pinks (Bernhard von Weimar) und Agnes Leydhecker (Leubelfing) waren die hauptsächlichsten tüchtigen Mithelfer. — Einem mit alten Meistern aufwartenden 4. Kammermusik-Abend des Gewandhaus-Quartetts folgte ein 5. mit zur reichlichen Hälfte zeitgenössischen Erzeugnissen: Außer Brahms' B-dur Streichquartett bot dieses treffliche Collegium musicum in prächtiger Ausführung eine c-moll Passacaglia und Fuge im vierfachen Kontrapunkt von Bernhard Sekles (die Passacaglia beim ersten Anhören krauser als die gestrafftere, bei aller modernen Satzart anschaulichere Fuge) und — als Uraufführung — M. Regers Quartett für Violine, Viola, Violoncell und Klavier (a-moll op. 133, am Klavier: der Komponist), ein Werk, worin der Tonsetzer die Schwierigkeiten, die ihm klare harmonische Gestaltung sonst bereitet, wenigstens teilweise besteht, aber damit den Mangel guter thematischer und persönlicher Erfindung nur umso deutlicher hervorkehrt. — Einem „Volksabend für Musik und Dichtung", den die tüchtige Pianistin Magda von Hattingberg und der Sprecher Kurt Stieler veranstalteten, verdanken wir die Bekanntschaft der R. M. Rilkeschen feinen Dichtung „Die Weise von Liebe und Tod des Kornetts Christoph Rilke", wozu Kasimir von Pásthory eine leider recht wenig stimmungsfördernde, eklektische Musik geschrieben hat. — Die anderen Pianisten dieser vierzehn Tage widmeten ihre Abende ausschließlich je einem unserer Großmeister: Télémaque Lambrino würdig seinem Schumann, Ignaz Friedman, der in glänzender, fast übermütiger Stimmung war, natürlich seinem Chopin, Martha Schaarschmidt — zusammen mit Irene von Brennerberg (Violine) und Tilla Schmidt-Ziegler (Sopran) — nicht so glücklich dem göttlichen Mozart. — Leo Slezak entfesselte mit seinem Bombenmaterial und mit Theaterei wahre Beifallsstürme, rang aber mit dem ersten auch dem ernsten Musiker Hochachtung ab.

Dr. Max Unger

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir fahren heute mit der Veröffentlichung seltener Musiker-Porträts fort. Als erstes legen wir unseren Lesern einen Stich von C. Biondi vor, Leonardo Leo (1683—1744) darstellend, einen der hervorragendsten Vertreter der neapolitanischen Schule, besonders auf dem Gebiete der komischen Oper und der Kirchenmusik, den Lehrer Jomelli's und Piccini's.

Das Porträt Antonio Maria Gasparo Sacchini's (1734—1786) stammt von H. E. von Wintter. Sacchini gehörte zu den beliebtesten und gefeiertesten Opernkomponisten seiner Zeit (sein bedeutendstes Werk ist „Oedipe à Colone"), daneben entwickelte er auch eine außerordentliche Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik.

Nach einem Stich von J. Antonio Zuliani bieten wir das Porträt von Benedetto Marcello (1686—1739), einem der genialsten und vielseitigsten Meister der venezianischen Schule. Sein Hauptwerk ist seine Komposition der italienischen Paraphrasen der fünfzig ersten Psalmen von G. A. Giustiniani.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANTONIO MARIA GASPARO SACCHINI
Zeichnung von H. E. v. Wintter



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



**LEONARDO LEO**
**Stich von C. Biondi**



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN




BENEDETTO MARCELLO
Stich von J. Ant. Zuliani



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 12 · ZWEITES MÄRZ-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wo nach Menschenbeifall geangelt wird, da ist's nicht recht rein und richtig.

Claudius

# INHALT DES 2. MÄRZ-HEFTES


ADOLPH KOHUT: Bismarcks Verhältnis zur Musik (Schluß)

WILHELM ALTMANN: Karl Goldmarks Kammermusik (Schluß)

RICHARD MÖBIUS: Zur Psychologie des Notenlesens

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wolfgang Golther, Franz Dubitzky, Wilibald Nagel, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Basel, Berlin, Breslau, Dresden, Frankfurt a. M., Halle, Hannover, Heidelberg, Köln, Leipzig, Mannheim, München, Prag, Wien, Wiesbaden

KUNSTBEILAGEN: Francesco Durante, Zeichnung von H. E. von Wintter; Franz Xaver Richter, Stich von C. Guérin; Nicola Antonio Zingarelli, Zeichnung von H. E. von Wintter

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN


## Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK


Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BISMARCKS VERHÄLTNIS ZUR MUSIK

VON DR. ADOLPH KOHUT IN BERLIN

Schluß

Betrachten wir nun die Beziehungen Bismarcks zu einzelnen Instrumentalisten und Komponisten, so werden wir finden, daß sie zwar keine besonders innige, aber immerhin interessante und anziehende waren.

Mit Hans von Bülow, der zu den glühendsten Verehrern des Altreichskanzlers zählte, hatte Bismarck freundliche Berührungen. Der berühmte Klaviervirtuos und Kapellmeister war wiederholt Gast des Fürsten in Friedrichsruh. Der Kanzler hatte großen Respekt vor dessen hoher Begabung, wenn auch so manche Absonderlichkeiten und Wunderlichkeiten des Tonkünstlers ihm mißfielen. Eine originelle kleine Geschichte bezüglich Bülows erzählt Sidney Whitman, der am 3. Juli 1892 beim Fürsten in Kissingen weilte. Während des Frühstücks kam die Post an und brachte eine Menge Briefe. Einer zeigte an, daß Bülow in Kissingen ein Konzert zu geben beabsichtigte; man gebe der Hoffnung Ausdruck, daß Fürst Bismarck die Veranstaltung mit seiner Gegenwart beehren werde. Der Tonkünstler hatte vor ganz kurzer Zeit in Berlin durch sein eigenartiges Gebaren in einem seiner Konzerte Aufsehen erregt. Die Geschichte war durch die ganze deutsche Presse gegangen. Er hatte nämlich in einer seiner bekannten Ansprachen in der Philharmonie Beethovens Eroica dem Fürsten Bismarck „gewidmet". Das war von einem Teil der Anwesenden übel aufgenommen worden. Darauf zog Bülow, mit unverkennbarer Anspielung auf eine kurz vorher erfolgte öffentliche Äußerung einer hochgestellten Persönlichkeit, daß alle, die sich in Deutschland nicht glücklich fühlten, den Staub des Vaterlandes von ihren Füßen schütteln könnten, sein Taschentuch hervor und stäubte ostentativ seine Schuhe ab. Bismarck schätzte dieses Verhalten als ein Beispiel für das, was er „Rückgrat" nannte, obgleich er nicht begierig danach war, zum Gegenstand einer ähnlichen Demonstration mit ihren sensationellen Folgen gemacht zu werden, denn er sagte: „Ich hoffe, man wird mich hier mit diesem aufgeregten kleinen Kerl verschonen."

Eigenartig waren die Beziehungen Bismarcks zu Richard Wagner. Der Dichterkomponist, ein glühender Patriot, der für Kaiser und Reich schwärmte, verehrte in dem Begründer des Deutschen Reiches denjenigen deutschen Staatsmann, der dem Sehnen und Dürsten des deutschen Volkes nach Einheit und Einigkeit den glänzendsten und erfolgreichsten Ausdruck gegeben. Die glorreichen Siege des deutschen Heeres vor Paris im Deutsch-Französischen Kriege in einem Januar 1871 verfaßten Gedicht: „An das deutsche Heer vor Paris" verherrlichend, übersandte Wagner dieses Poem



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

handschriftlich dem Bundeskanzler nach Versailles. Bismarck dankte ihm in einer sehr warm gehaltenen Zuschrift, die später — im Juli des genannten Jahres — in den „Bayreuther Blättern" veröffentlicht wurde, und die schon aus dem Grunde von besonderem Interesse ist, weil sich Bismarck darin voll Sympathie über die Opern bzw. Musikdramen des Meisters ausspricht. Sie lautet also:

„Versailles, 21. Februar 1871.

Hochgeehrter Herr!

Ich danke Ihnen, daß Sie dem deutschen Heere ein Gedicht gewidmet und daß Sie mir dasselbe haben überreichen lassen. So sehr ich mich geehrt fühle, daß Sie dieses vaterländische Gedicht, wie mir gesagt wird, für mich allein bestimmen, so sehr würde ich mich freuen, es veröffentlicht zu sehen.

Auch Ihre Werke, denen ich von jeher mein lebhaftes, wenn auch zuweilen mit Neigung zur Opposition gemischtes Interesse zugewandt, haben nach hartem Kampfe den Widerstand der Pariser überwunden und ich glaube und wünsche, daß denselben noch viele Siege daheim und draußen beschieden sein werden.

Genehmigen Sie die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung

von Bismarck."

Richard Wagner war über dieses schmeichelhafte Schreiben des Kanzlers sehr erfreut, und seiner Seele bemächtigte sich der Gedanke, daß der Reichsbaumeister, der so wunderbare politische Taten vollbracht, vielleicht auch derjenige sein könnte, der durch seine Befürwortung und seinen mächtigen Einfluß das Lebenswerk des Meisters, nämlich die Aufführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen", werde bewerkstelligen, fördern und zum glücklichen Abschluß und Siege bringen. Dieser seiner Hoffnung gab er auch im Schlußbericht seiner Abhandlung, betitelt: „Über die Umstände und Schicksale, welche die Einführung des Bühnenfestspiels ‚Der Ring des Nibelungen' bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleitete," einen schüchternen Ausdruck. Von Napoleon III. und seinem arglistigen Spiel redend, preist er den starken Glauben Bismarcks an die Zukunft und die Macht des deutschen Vaterlandes und sagt dann wörtlich:

„Dieser Glaube war es, der einen deutschen Staatsmann unserer Tage mit dem ungeheuren Mute beseelte, das von ihm erkannte Geheimnis der politischen Kraft der Nation durch kühne Taten aller Welt aufzudecken. Das Geheimnis, zu dessen Aufdeckung beizutragen es mich drängt, wird in dem Zeugnisse dafür bestehen, daß der nun gefürchtete Deutsche auch in seiner öffentlichen Kunst fernerhin zu achten sei. Und wahrlich bedurfte der Glaube an die Kraft dieses Geheimnisses und an die Möglichkeit seiner Aufdeckung keinen geringeren Mutes, als der dem Staatsmann nötige es war, der nur die lange gesparte Kraft einer in steter Ausbildung tätig gebliebenen Organisation genau zu erwägen hatte, um diese Kraft sich zu eigen zu machen; wogegen der Künstler gerade in der Sphäre, aus welcher, weil sie die Öffentlichkeit am wirkungsvollsten berührt, auch die bedeutendste Wirkung auf diese zu erzielen ist, den eigentlichen der Verwahrlosung des öffentlichen Kunstsinns in eine fast gleich kräftige Organisation eingeschlossen findet, als jener die männliche Wehrkraft der Organisation fand."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie Richard Wagner selbst in seiner Abhandlung: „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876" erzählt, habe er im Vertrauen auf den nach dem Kriege wiedererwachten deutschen Geist in den Sphären, denen Pflege dieses Geistes ihm als Ehrenpunkt obliegen zu müssen schien, für die Durchführung seiner nationalen Schöpfung an die Teilnahme des Reichskanzlers appelliert. Zunächst sandte er dem leitenden deutschen Staatsmann seine Schrift über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" ein, ohne jedoch eine Antwort zu erhalten, was eigentlich in Anbetracht dessen, daß Bismarck jeden an ihn gerichteten Brief oder jede Zusendung entweder selbst beantwortete oder durch seine Sekretäre beantworten ließ, verwunderlich erscheint. Dennoch habe er sich nicht abschrecken lassen und seine Werbung durch eine brieflich sehr ernst motivierte Bitte, wenigstens die beiden letzten Seiten seiner genannten Broschüre über das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth einer Durchlesung zu würdigen, fortgesetzt. Erbittert bemerkt er wörtlich:

„Das Ausbleiben jeder Erwiderung hatte mich davon in Kenntnis zu setzen, daß mein Anspruch auf Beachtung in der obersten Staatsregion für anmaßend gelten zu müssen schien, womit, wie ich ebenfalls ersah, man sich zugleich in dort nie aus den Augen verlorener Übereinstimmung mit der großen Presse erhielt. Andererseits aber hatte meine unermüdlich tätige Gönnerin [die Gräfin Schleinitz] ein wohlwollendes Interesse des ehrwürdigen Hauptes unseres Reiches zu erwecken und wachzuhalten gewußt. Ich ward veranlaßt, zu einer Zeit empfindlicher Hemmungen im Fortgange des Unternehmens, den Kaiser selbst um eine nennenswerte Hilfe hierfür ehrfurchtsvoll anzugehen. Hierzu entschloß ich mich jedoch erst dann, als mir berichtet ward, es sei dem Oberhaupt des Reiches ein gewisser Fonds zur Förderung nationaler Interessen zugestellt, über dessen Verwendung es ganz nach persönlichem Ermessen zu verfügen habe. Es ward mir versichert, der Kaiser habe mein Gesuch sogleich bewilligt und dem Reichskanzleramt in diesem Sinne empfohlen. Auf ein entgegengesetztes Gutachten des damaligen Präsidenten dieses Amtes [Delbrück] sei aber die Sache fallen gelassen worden. Man sagte mir dann, der Reichskanzler selbst habe hiervon gar nichts gewußt. Die Angelegenheit habe Herr Delbrück allein in der Hand gehabt. Daß dieser dem Kaiser abgeraten habe, sei nicht zu verwundern, denn er sei ganz nur Finanzmann und bekümmere sich um sonst nichts. Dagegen hieß es, der Kultusminister, Herr Falk, welchen ich etwa als Vertreter meiner Idee ins Auge fassen wollte, sei ganz nur Jurist und wisse sonst von nichts. Aus dem Reichskanzleramte gab man mir den Rat, ich möge mich an den Reichstag wenden: dieser Zumutung erwiderte ich nun aber, daß ich mich an die Gnade des Kaisers sowie an die Einsicht des Reichskanzlers, nicht aber an die Ansichten der Herren Reichstagsabgeordneten, zu wenden vermeint hätte. Als späterhin dem Defizit abgeholfen werden sollte, hatte man wiederum eine Einbringung an den Reichstag im Sinne und wünschte den Antrag der dort am leichtesten durchfallenden Fortschrittspartei zugewiesen. Ich hatte bald von Reich und Kanzel genug."

Trotz der trüben Erfahrungen, die Wagner mit „Reich und Kanzel" in bezug auf die Aufführung seines Musikdramas „Der Ring des Nibelungen" gemacht, wollte er noch den letzten Versuch, das tatsächliche Interesse und wirksame Wohlwollen des Reichskanzlers für seine Schöpfung zu

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erwecken, riskieren, und so entschloß er sich zu einem persönlichen Besuch bei Bismarck. Als er einmal in musikalischen Geschäften in der Reichshauptstadt weilte, gab er im Reichskanzlerpalais in der Wilhelmstraße seine Karte ab, worauf er alsbald mit einer Einladung zu Tische von Bismarck bedacht wurde. Voll Hoffnung betrat der Meister von Bayreuth das Haus des ihm bis dahin persönlich unbekannten allmächtigen Ministers; bot sich ihm doch jetzt die Gelegenheit dar, dem Fürsten seine Wünsche mündlich vorzutragen, seine Einwendungen zu hören und festzustellen, bis zu welchem Grade man in Berlin geneigt sei, finanziell etwas für seine Sache zu tun.

Über diesen Besuch des Dichterkomponisten bei dem Kanzler verdanke ich meinem leider inzwischen verstorbenen treuen Freunde, dem Geheimrat Heinrich von Poschinger, dem Historiographen und Vertrauten Bismarcks, eine reizvolle Schilderung, die ich hier auszugsweise wiedergeben will:

„Fürst Bismarck empfing Richard Wagner mit derselben ausgesuchten Höflichkeit, wie wenn er etwa den Minister eines verbündeten Staates zu begrüßen gehabt hätte. Wagner führte die Fürstin Bismarck zu Tisch, und es hätte ersteren gewiß nicht überrascht und ihm das Vorbringen seines Anliegens erleichtert, wenn der Kanzler ihm auch nur ein klein wenig von der Bewunderung gesprochen hätte, die Wagner allerorts in der überschwenglichsten Weise zu finden gewöhnt war. Woher sollte aber Bismarck seine Begeisterung nehmen, da er nie die Zeit gehabt hatte, Theater zu besuchen, da er die Schöpfungen des Meisters niemals anders als in Fragmenten auf dem Klavier, im Konzert oder von Militärmusiken zu vernehmen Gelegenheit hatte? Aber abgesehen davon, lag es gar nicht in der Gewohnheit des Kanzlers, jemandem Weihrauch zu streuen. Er, der stets die größten Ansprüche an sich stellte, nahm hohe Leistungen anderer wie etwas Selbstverständliches hin. Vielleicht wollte er auch nicht gerade Hoffnungen erwecken, die in seinen Augen zurzeit auf keinen Fall Erfolg gehabt hätten; genug, man sprach bei Tisch von allerlei politischen Angelegenheiten, nur nicht von dem, was Wagners Sinne bewegte. Die olympische Ruhe Bismarcks schnitt dem Meister das Wort in der Kehle ab, und nach aufgehobener Tafel war es so weit gekommen, daß kurze Zeit Bismarck an dem einen und Wagner an dem anderen Tische saß; um ersteren gruppierten sich die Herren, um letzteren die Damen. Diese beiden großen Männer hatten aufeinander keine zu einem praktischen Ergebnis führende Anziehungskraft ausüben können."

So viel steht fest, daß seit jenem ominösen Besuch in die Begeisterung Wagners für Bismarck sich ein Tropfen Wermut mischte, und es gab einen Tag im Leben des Komponisten, da die Verstimmung, die er von der Wilhelmstraße nach Hause gebracht hatte, auf ein Haar auch die Freundschaft zwischen Wagner und Franz von Lenbach, dem Bismarck-Porträtisten par excellence, gesprengt hätte. Nach der Separatvorstellung des „Parsifal" in Isar-Athen speisten ein paar Getreue, darunter auch Lenbach, bei Wagner. Als es Zeit war, zu Tische zu gehen, bemerkte Frau Cosima den Gästen, ihr Gemahl sei überaus gereizt nach Hause gekommen und vor Aufregung krank, und man werde mit dem Essen beginnen müssen, ohne auf ihn zu warten. Im Laufe des Mahles stellte sich indessen zur allgemeinen Freude

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Meister, jedoch in fieberhaft erregter Stimmung, ein; er hatte das Bedürfnis, sich Luft zu machen, und wo jetzt das Gewitter sich entlud, da ging es nicht ohne Flammen ab. Zuerst kam der König an die Reihe, der lange auf sich hatte warten lassen. Die Großen und Mächtigen dieser Erde dächten nur an sich, so räsonierte Wagner, und mit einem nichts Gutes verkündenden Blick Lenbach aufs Korn nehmend, fuhr er fort: „Ob König oder Bismarck, sie sind sich alle gleich!" Der Umstand, daß Lenbach den Staatsmann in Schutz nahm, goß nur noch Öl ins Feuer:

„Lassen Sie mich doch mit Ihrem Bismarck in Ruh'! Zeigt er auch nur das geringste Verständnis für das, was außerhalb seines Berufes liegt? Aber auch auf politischem Gebiete kann ich ihn nicht von Fehlern freisprechen. Nach Sedan mußte er mit den Franzosen unbedingt Frieden schließen, wenn er weitsichtig war. Durch die Fortsetzung des Krieges bis vor Paris hat er die beiden Nationen auf ein Jahrhundert getrennt."

Und nun gab ein Wort das andere, und im Verlauf des Rededuells zwischen Wagner und Lenbach entschlüpfte dem letzteren das Scherzwort: „Wagners Musik sei ein Güterzug nach dem Himmelreich." Als Wagner mit geröteten Wangen die Tischgesellschaft daraufhin verlassen hatte, erhob sich auch Lenbach und wollte nach Hut und Stock greifen, doch blieb er, von Cosima zurückgehalten. Kurze Zeit später trat Wagner ganz beruhigt in den Kreis zurück, Lenbach in der liebenswürdigsten Weise die Hand reichend und durch den Zauber seiner Konversation alsbald die ganze Tischgesellschaft in Bann haltend.

Heinrich von Poschinger hatte einmal in Friedrichsruh mit dem Altreichskanler ein Gespräch über Richard Wagner. Man war von der Abendtafel aufgestanden, der Fürst hatte es sich auf seiner Chaiselongue bequem gemacht, seine Freundin, die liebliche Baronin Merck aus Hamburg, zündete ihm die lange Pfeife an; jetzt, dachte Poschinger, ist der Moment gekommen, den hohen Hausherrn ein wenig zu interviewen:

„Darf ich an Ew. Durchlaucht eine Anfrage richten, die mir schon lange auf der Zunge brennt? Richard Wagner soll von seinem Besuche bei Ew. Durchlaucht ein wenig enttäuscht nach Hause gegangen sein. Lag es denn nicht in Ihrer Macht, etwas für ihn zu tun?"

Der Fürst erwiderte:

„Ich habe den illustren Gast mit all der Rücksicht empfangen, die ihm gebührt. Nur trat ich ihm mit leeren Händen gegenüber. Die Förderung von Kunst und Wissenschaft gehört, wie Sie wissen, nach der Reichsverfassung nicht zu den Gegenständen, auf welche sich die Kompetenz des Reiches erstreckt. Es steht allerdings nichts im Wege, daß auch hierfür von Reichs wegen Gelder bewilligt werden; ich erinnere nur an die Beiträge des Reiches für die Ausgrabungen in Olympia, für das Germanische Museum und für einzelne literarische Unternehmungen von nationaler Bedeutung. Der Reichstag könnte also immerhin auch für ein Kulturwerk, wie es die Bayreuther Festspiele sind, eine Summe votieren. In der Zeit aber, da Wagner eine solche Förderung im Auge hatte, waren die Verhältnisse nicht danach angetan. Es hätte erst der Beweis erbracht werden müssen, daß es nicht auch so gehe. Auch weiß ich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wahrlich nicht, ob der König von Bayern nicht gefunden hätte, daß wir, wenn wir von Berlin aus Wagners Bestrebungen fördern, in seine Jagdgründe einbrechen wollen. Ein Mäzen ist für eine Sache von dieser Art weit förderlicher, als der umständliche Apparat wie Bundesrat und Reichstag."

„Ich verstehe," erwiderte Poschinger, „aber hätte denn nicht aus dem kaiserlichen Dispositionsfonds etwas für Wagner ausgeworfen werden können?"

„Derselbe wäre hierfür nicht ausreichend gewesen," entgegnete Bismarck, „auch vergessen Sie ganz, daß der alte Kaiser Wilhelm nichts weniger war als ein eingefleischter Wagnerianer. Die Sache war damals aussichtslos; es ändern sich die Zeiten und Menschen, und manches, was ich mit Aufbietung aller Kraft nicht durchgebracht hätte, fällt einem späteren Reichskanzler spielend in den Schoß."

Nicht bloß Heinrich von Poschinger, sondern auch anderen Besuchern gegenüber äußerte sich Bismarck recht unumwunden über den berühmten Komponisten, wenn auf ihn die Rede kam. So sagte er einmal — und dieser Ausspruch ist durchaus authentisch:

„Ich habe Wagner gekannt, aber es war mir unmöglich, mir etwas aus ihm zu machen. Beim ersten und zweiten Frühstück, beim Diner, in jedem Augenblick erhob er Anspruch auf Bewunderung. Er wollte immer der Erste sein, dazu war ich aber zu beschäftigt."

Wagners Enttäuschung über „Kanzel und Reich" trat auch in dem Essay zutage, den er als Nachtrag zu seiner Schrift: „Religion und Kunst" verfaßte, betitelt: „Was nützt diese Erkenntnis?" Man liest dort die für Bismarck nichts weniger als sympathischen, mysteriösen Auslassungen:

„Man glaubt Robespierre im Wohlfahrtsausschusse vor sich sitzen zu sehen, wenn man das Bild des in abgeschiedener Einsamkeit sich abmühenden Gewaltigen sich vergegenwärtigt, wie er rastlos der Vermehrung seiner Machtmittel nachspürt. Was mit den bereits bewährten Machtmitteln auszurichten und demnach der Welt zu sagen gewesen wäre, hätte dagegen zur rechten Zeit jenem Gewaltigen etwa beikommen dürfen, wenn die von uns gemeinte Erkenntnis ihn erleuchtet hätte. Wir glauben seinen Versicherungen der Friedensliebe gern; hat es sein Mißliches, diese durch Kriegführung bewähren zu müssen, und hoffen wir aufrichtig, daß uns dereinst der wahre Frieden auch auf friedlicherem Wege gewonnen werde, so hätte dem gewaltigen Niederkämpfer des letzten Friedensstörers es doch aufgehen dürfen, daß dem freventlich heraufbeschworenen furchtbaren Kriege ein anderer Friede zu entsprechen habe, als diese zu steter neuer Kriegsbereitschaft geradezu anleitende Abmachung zu Frankfurt a/M. Hier würde dagegen die Erkenntnis der Notwendigkeit und Möglichkeit einer wahrhaftigen Regeneration des der Kriegszivilisation verfallenen Menschengeschlechtes einen Friedenschluß haben eingehen können, durch welchen der Weltfriede selbst sehr wohl anzubahnen war: es waren demnach nicht Festungen zu erobern, sondern zu schleifen, nicht Pfänder der zukünftigen Kriegssicherheit zu nehmen, sondern Pfänder der Friedenssicherung zu geben; wogegen nun historische Rechte gegen historische Ansprüche, alle auf das Recht der Eroberung begründet, einzig abgewogen und ausschläglich verwendet wurden. Wohl scheint es, daß der Staatenlenker mit dem besten Willen nicht weiter sehen kann, als es hier gekonnt wurde. Sie phantasieren alle vom Weltfrieden; auch Napoleon III. hatte ihn im Sinne, nur sollte dieser Friede seiner Dynastie mit Frankreich zugute kommen; denn anders können diese Gewaltigen sich ihn doch nicht vorstellen, als unter dem weithin respektierten Schutze von außer-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ordentlich vielen Kanonen. Jedenfalls dürften wir finden, daß, wenn unsere Erkenntnis für unnütz angesehen werden sollte, die Weltkenntnis unserer großen Staatsmänner sogar uns noch hart zum Schaden gereicht."

Überaus sympathisch war dem Kanzler der Kapellmeister Hermann Levi, der berühmte Wagner-Interpret. Durch Lenbach wurde er dem Fürsten vorgestellt und war wiederholt Gast in dessen Hause. Bald erfreute er sich dort großer Beliebtheit sowohl wegen seines heiteren Wesens als auch wegen seiner hohen musikalischen Begabung. Am Klavier stellte er alle vollständig in den Schatten. Eine drollige Episode erzählt Sidney Whitman von ihm. Als Hermann Levi eines Abends von der gastlichen Familie Abschied nahm, sah Whitman, wie die Gräfin Marie Rantzau, die einzige Tochter Bismarcks, dem Gaste verstohlen etwas Dunkles übergab — verstohlen nahm er es und verbarg es unter seinem großen Mantel. Auf dem Wege zum Bahnhof kam das Geheimnis ans Tageslicht. Es war einer von Bismarcks alten weichen — Filzhüten. Levi kehrte im Besitz desselben als glücklicher Mann nach München zurück.

Wie den Männergesang, so liebte Bismarck auch Oratorien, namentlich diejenigen Händels. Den Vater seines langjährigen Privatsekretärs Dr. Chrysander, den bekannten gründlichen und verdienstvollen Musikschriftsteller Friedrich Chrysander, schätzte er sehr, gerade wegen seiner grundlegenden Arbeiten über den unsterblichen Tondichter. Anläßlich des 200. Geburtstages des Meisters am 23. Januar 1885 unterließ er es daher nicht, an den in Bergedorf bei Hamburg wohnenden Gelehrten eine Depesche folgenden Inhalts zu senden:

„Zu dem heutigen Jubiläum Händels bringe ich Ihnen als dessen berufenstem Vertreter in der Gegenwart meine herzlichsten Glückwünsche dar und hoffe, daß Sie bald die Krönung Ihres nationalen Werkes erleben!" [1])

Chrysander war ein häufiger Tischgast bei Bismarck. Neben seinen musikalischen Neigungen war der Bergedorfer Musikforscher mit Leib und Seele der edlen Obstzucht ergeben und hatte einst Gelegenheit, junge und sehr kostbare Obstbäume in den Bismarckschen Parkanlagen, die erfroren waren und trotz aller gärtnerischen Bemühungen nicht wieder emporzukommen schienen, wieder völlig triebfähig zu machen. Seit jener Zeit hatte der Fürst an dem vielseitig gebildeten Mann einen angenehmen Gutsnachbar gefunden, als welchen der Staatsmann sich einstmals auch Ferdinand Lassalle so gern gefallen lassen mochte.

Wie mit Komponisten, Instrumentalisten, Kapellmeistern und Musikgelehrten, so stand Bismarck auch mit namhaften Sängern und Sängerinnen auf freundlichem, zuweilen freundschaftlichem Fuße. Emil Scaria, A. L. Fricke sowie Franz Betz waren stets willkommene Gäste im Hause

[1]) Chrysanders Lebenswerk, die Biographie Händels, ist leider unvollendet geblieben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bismarcks. Der Meistergesang des erstgenannten ausgezeichneten Wagnersängers in der Nibelungen-Tetralogie, die bekanntlich anfangs der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts Direktor Angelo Neumann aus Prag im Berliner Viktoriatheater zum ersten Male zu Gehör gebracht hatte, entzückte den Fürsten und seine Gattin ganz besonders.

Ende der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts hörte Bismarck öfters mit Vergnügen einen begnadeten Sänger, den Major von Fabeck, der von Breslau nach Berlin versetzt worden war. Von ihm erzählt Robert von Keudell in seinen Erinnerungen:

„Ich hatte mit demselben schon in Potsdam, dann in Breslau jahrelang in musikalischem Verkehr gestanden, und wir verfügten zuletzt über nicht weniger als 96 Gesangsstücke (Lieder, Balladen und Arien), zu deren Vortrag wir keines Notenblattes bedurften. Fabeck hatte eine volle, biegsame und sorgfältig ausgebildete Baßstimme und sang mit überzeugender Einfachheit. Bismarck hatte Freude an dieser schlichten Kunst und pflegte, wenn er am Arbeitstische die sonore Stimme Fabecks vernahm, in das Musikzimmer zu kommen. Die Berliner Gesellschaft war damals ziemlich reich an guten Dilettanten. Aus Anlaß eines ostpreußischen Notstandes konnte ich im März 1868 ein Konzert veranstalten, in welchem u. a. mitwirkten: Gräfin Schleinitz, Gemahlin des damaligen Hausministers, Gräfin Albert Pourtalès, Oberhofmeisterin am Kronprinzlichen Hofe, Graf Flemming, Gesandter in Karlsruhe, Major von Fabeck und Referendar von Saldern, ein ausgezeichneter Geiger. Das Konzert wurde durch die Gegenwart des Königlichen Hofes ausgezeichnet; der Saal der Singakademie war überfüllt, trotz eines für Berlin unerhört hohen Eintrittspreises. Vor dem Schluß erschien, zu allgemeinem Erstaunen, der noch nie in einem Konzert gesehene Bundeskanzler in der wohlbekannten Kürassieruniform, setzte sich zu seinen Damen und hörte einer von Fabeck vorgetragenen Loeweschen Ballade aufmerksam zu."

Von den Sängerinnen, für die sich Bismarck am meisten interessierte und über deren Gesangskunst er sich wiederholt in anerkennendster Weise ausgesprochen, nenne ich hier nur die folgenden: Felicitas Malibran, Henriette Sontag, Jenny Lind, Pauline Lucca und Etelka Gerster. Der Gatte Henriette Sontags war bekanntlich gleich dem Kanzler ein Diplomat, nämlich der Gesandte Graf Rossi. In einem halbamtlichen Bericht, den Bismarck einst als preußischer Gesandter am Frankfurter Bundestag am 5. Februar 1851 an seinen Chef, den Ministerpräsidenten Freiherrn von Manteuffel, richtete, lesen wir inmitten der diplomatischen Noten die folgenden Bemerkungen über die damals allgemein verehrte Primadonna:

„Die Gräfin Rossi ist in allen Salons zu treffen. Sie hat sich embelliert, seitdem sie Berlin verlassen hat, der kupfrige Teint ist ziemlich verschwunden. Sie spielte namentlich in der ‚Nachtwandlerin' und in der ‚Tochter des Regiments' mit einer Hingebung an die Rolle und mit einem Aufwand leidenschaftlicher Mimik, die beweisen, daß sie sich auf der Bühne und unter dem frenetischen Beifall, der ihr zuteil wurde, mehr zu Hause fühlt, als in der gräflichen Wirklichkeit und welche für mich das Peinliche des Konflikts zwischen ihrer sozialen Stellung und dem Anblick auf der hiesigen [Frankfurter] Bühne in den durch das Stück bedingten körperlichen Beziehungen zu miserablen Mitspielern beträchtlich erhöhte."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In humoristisch-neckischer Weise berichtet er ferner, daß „Madame Sontag" nach 3 Uhr die Haute volée von Frankfurt empfange und die Unzufriedenheit der Kellner im „Hotel de Russie" dadurch errege, daß sie erst um $^1/_2$2 Uhr mit kaltem Champagner zur Nacht speise. Von ihrem Manne sagt der scharfe Beobachter, daß er wie einst in Berlin, so auch jetzt in Frankfurt den „Grandseigneur" und hohe Partien spiele, unbezahlbare Zigarren rauche und jede drückende Empfindung über seine und seiner Frau Stellung ihm fernzuliegen scheine.

Große Freude bereitete es dem Altreichskanzler in seiner Friedrichsruher Einsamkeit, wenn zuweilen ein Singvogel bei ihm einkehrte, der mit seinem lieblichen Gezwitscher ihn erheiterte und erquickte. Dies war z. B. Mitte Dezember 1891 der Fall, als Etelka Gerster bei ihm zu Gaste und zu Tische war. Sie sang ihm einige Lieder vor, die ihn entzückten. Er machte ihr das Kompliment, daß er, seit er die Malibran hörte, noch keinen solchen Genuß empfunden habe. Bei diesem Anlaß plauderte er in seiner graziösen Weise mit der Künstlerin, wobei er so manche interessante Schilderung aus seinem Leben mit einflocht. Der Fürst befragte die Dame u. a. über ihre künstlerischen Erfolge auf der letzten Konzertreise, und als sie ihre ungarische Abstammung dabei erwähnte, erzählte er, daß ihn im Jahre 1852 eine politische Mission nach Wien bzw. Budapest geführt habe. Er bereiste damals, von einem Pikett Ulanen begleitet, das ihm die Behörde zu seinem Schutze gestellt hatte, das für nicht ganz sicher geltende ungarische Tiefland. Als auf dieser Reise vor einer Csárda (Dorfschenke) kurze Zeit haltgemacht wurde und die Ulanen sich für eine Weile zurückgezogen hatten, eilten von allen Seiten Bauern herbei und sprachen unter lebhaften Gebärden auf Bismarck ein, der sich vergebens bemühte, ihnen begreiflich zu machen, daß er ihre Sprache nicht verstehe. Erst bei der Rückkehr der militärischen Eskorte zogen sie sich zurück, und nun erfuhr er, daß die ungarischen Bauern ihn für einen politischen Flüchtling gehalten und ihm ihre Hilfe angeboten hatten, damit er den Soldaten entrinnen könne. Der Fürst bemerkte, er sei über diese herzliche Teilnahme sehr gerührt gewesen.

Nur einmal in seinem Leben kam, allerdings ganz ohne sein Verschulden, Bismarck durch eine Primadonna ins Gerede, und diese kleine Episode entbehrt in der Tat nicht eines Anfluges von Romantik. Diese Meisterin des Gesanges war Pauline Lucca. Die auf der Höhe ihres Ruhmes und ihres Mutwillens stehende Künstlerin befand sich im Sommer 1865 zusammen mit dem preußischen Ministerpräsidenten in Gastein. Die beiden kannten sich natürlich von Berlin her. Die Lucca stand eben vor dem „Hotel Elisabeth", wo Bismarck wohnte, als er aus dem Gasthause trat; auf dem Kopfe einen breitkrempigen Schlapphut und über die Schultern einen Havelock geworfen — ganz sommerlich und bademäßig angezogen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als der Ministerpräsident die Primadonna bemerkte, schritt er sofort auf sie zu und schüttelte ihr herzlich die schönen Hände.

„Exzellenz", bat die Lucca, „kommen's halt mit, i muß zum Photographen".

„Ich kann nicht, ich erwarte meine Chiffreure, die scheinen ausgegangen zu sein."

„Gengens, Exzellenz, Sie können die Depeschen später lesen," bat die kleine, pikante Lucca im angeborenen Wiener Dialekt, der in ihrem Munde so allerliebst klang, mit ihren gefährlichen berühmten Lucca-Augen ihn schmachtend anblickend.

Es half kein Widerstreben; er ging mit ihr zum Photographen. Dort ließ sich zuerst die Lucca und dann Bismarck allein aufnehmen. Da plötzlich sprang die kleine Sängerin, der stets der Schelm im Nacken saß, auf und rief:

„Exzellenz, eine süperbe Idee! Wie wäre es, wenn wir uns zusammen photographieren ließen?"

Wer konnte dem Kobold, der damals ganz Berlin auf den Kopf stellte, widerstehen? Bismarck dachte sich nichts Schlimmes dabei; er lächelte und der Photograph ging ans Werk.

Nach einigen Tagen war das Bild, auf dem die berühmteste Sängerin und der berühmteste Staatsmann der Zeit nebeneinander saßen,[1]) in hundert Händen. Ganz Gastein sprach von nichts anderem. Doch einige Zeit später fanden beide Abkonterfeite, daß es wohl besser sei, wenn das Bild aus dem Kunsthandel verschwände, und so mußte der Photograph sich verpflichten, keine neuen Abzüge herzustellen.

Und er hielt Wort.

Die Klatschsucht, die bisher an die Größe, den sittlichen Adel und die Hoheit Bismarcks nicht heranreichen konnte, benutzte diesen durchaus harmlosen Scherz zu allerlei Verdächtigungen. Sogar einige Freunde des Kanzlers, denen jede böswillige Absicht ferngelegen, machten ihm darüber bittere Vorwürfe. Die Mücke wurde zu einem Elefanten aufgebauscht, obschon die Kammersängerin Pauline Lucca, die himmlische Diva, mit ihrem Gatten, Herrn von Rhaden, damals in glücklichster Ehe lebte, und der Ministerpräsident bei der Vermählung der gefeierten Sängerin sogar ihr Trauzeuge und diese auch der Gemahlin des leitenden Staatsmannes in Verehrung näher getreten war.

So wurde allmählich aus dem kleinen Scherz eine cause célèbre, so daß Bismarck sich gemüßigt fand, dazu seinerseits Stellung zu nehmen.

Der bereits genannte, Bismarck und seinem Hause befreundete Rittergutsbesitzer A. Andrae-Roman, ein sehr frommer Herr, machte in

[1]) Heft IV 23 der „Musik" enthält das vielbesprochene Bild. Red.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einer Zuschrift vom 24. Dezember 1865 seinem „hochverehrten teuren Freunde" bittere Vorwürfe darüber, daß er es mit seiner Ehre und Sittlichkeit vereinbar gehalten habe, sich mit Pauline Lucca im genannten Jahre in Gastein zusammen photographieren zu lassen. Entsetzt schreibt er ihm, daß unter den Freunden, die für Bismarck beten, diese Tatsache ein „großes Staunen und Stutzen" hervorgerufen, ja, einige Geistliche hätten sich sogar mit der Idee getragen, gegen ihn eine mißbilligende öffentliche Erklärung zu erlassen. In salbungsvoller Rede legt er ihm daher ans Herz, in sich zu gehen. Voll Betrübnis führte er den Ausspruch eines der treuesten und von ihm, Bismarck, geachtetsten Anhänger, den er aber nicht nannte, an, der im Sommer 1865 sich über den Staatsmann Andrae gegenüber also geäußert hätte:

„Ein Christ solle alles vermeiden, was unter Christen Anstoß erregt, wenn es vermieden werden könne, und hat doppelte Ursache dazu, wenn er auf eine Höhe gestellt ist, wo Millionen Augen ihn sehen. Statt mit der Lucca zum Photographen sollte Bismarck lieber sonntäglich zum Gotteshause gehen. Wenn er behaupten wolle, daß er zum regelmäßigen Kirchenbesuch keine Zeit habe, so wisse er doch, daß Gott keine Ordnung einsetze, die nicht zu halten sei. Berlin habe keinen Mangel an ausgezeichneten Pastoren, und außerdem liege ein besonderer Segen darin, daß wir die von Gottes Wort und seiner Kirche gesetzten Ordnungen einhalten, und niemand dürfe sich ungestraft darüber hinwegsetzen."

Die Schlußworte in dem Briefe des Gutsbesitzers Andrae-Roman lauteten:

„Gott hat Sie mit reichen Gaben begnadigt. Er hat Sie ausgezeichnet durch unseres teuren Königs Liebe und Vertrauen. Er hat Ihre Anschläge und mehr als diese über Bitten und Verstehen gelingen lassen. Aber Sie werden auch von den Gebeten so vieler Christen — und denen steht nicht Preußen, sondern das Reich Gottes in erster Linie — getragen, wie kaum je ein Staatsmann. Glauben Sie, daß diese einen wesentlichen Anteil an Ihren Erfolgen haben (und ich zweifle nicht daran), so haben Sie auch alle Ursache, die Verbindung mit ihnen festzuhalten. Verborgen bleibt aber auch in weiteren Kreisen von Ihrem Tun und Lassen auf die Dauer nichts und in eben dem Maße werden die für sie aufgehobenen Hände sinken, als Zweifel aufsteigen an Ihrem Festhalten an Gottes Wort ... Es bedarf nur eines Zeichens von Ihnen, um meine wohlgemeinten Mahnungen ein für alle Mal verstummen zu machen, bis dahin aber würde ich es für eine schwere Untreue halten, wollte ich schweigen, wo ich Gefahr für Sie sehe."

Auf dieses merkwürdige Schreiben sandte Bismarck dem alten Freunde aus Berlin, den 26. Dezember 1865, eine Rechtfertigungsepistel, die von dem Humor und der vornehmen Gesinnung des Verfassers ein beredtes Zeugnis ablegt und also lautet:

Lieber Andrae!

Wenn auch meine Zeit knapp bemessen ist, so vermag ich doch nicht mir die Beantwortung einer Interpellation zu versagen, die mir in Berufung auf Christi Namen aus ehrlichem Herzen gestellt wird.

Es ist mir herzlich leid, wenn ich gläubigen Christen Ärgernis gebe, aber gewiß bin ich, daß das in meinem Berufe nicht ausbleiben kann: ich will nicht davon reden,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

daß es in den Lagern, welche mir mit Notwendigkeit politisch gegenüber stehen, ohne Zweifel zahlreiche Christen gibt, die mir auf dem Wege des Heils weit voraus sind, und mit denen ich doch vermöge dessen, was beiderseits irdisch ist, im Kampf zu leben habe; ich will mich nur darauf berufen, daß Sie selbst sagen: „Verborgen bleibt vom Tun und Lassen in weiten Kreisen nichts." Wo ist der Mann, der in solchen Lagen nicht Ärgernis geben sollte, gerechtes oder ungerechtes? Ich gebe Ihnen mehr zu, denn Ihre Äußerung vom Verborgenbleiben ist nicht richtig. Wollte Gott, daß ich außer dem, was der Welt bekannt wird, nicht andere Sünden auf meiner Seele hätte, für die ich nur im Vertrauen auf Christi Blut Vergebung hoffe!

Als Staatsmann bin ich nicht einmal hinreichend rücksichtslos, meinen Gefühlen nach eher feig, und das, weil es nicht leicht ist, in den Fragen, die an mich treten, immer die Klarheit zu gewinnen, auf deren Boden das Gottvertrauen wächst. Wer mich einen gewissenlosen Politiker schilt, tut mir Unrecht. Er soll sein Gewissen auf diesem Kampfplatze erst selbst einmal versuchen ...

Was Kirchenbesuch anbelangt, so ist es unrichtig, daß ich niemals ein Gotteshaus besuche. Ich bin seit fast sieben Monaten entweder abwesend oder krank. Wer also hat die Beobachtung gemacht? Ich gebe bereitwilligst zu, daß es öfter geschehen könnte, aber es ist nicht so sehr aus Zeitmangel, als Rücksicht auf meine Gesundheit, daß es unterbleibt, namentlich im Winter, und denselben, die sich in dieser Beziehung zum Richter bei mir berufen fühlen, will ich gern Auskunft darüber geben; Sie selbst werden es mir ohne medizinische Details glauben.

Über die Lucca-Photographie würden auch Sie vermutlich weniger streng urteilen, wenn sie wüßten, welchen Zufälligkeiten sie ihre Entstehung verdankt hat. Außerdem ist die jetzige Frau von Rhaden, wenn auch Sängerin, doch eine Dame, der man ebensowenig wie mir selbst jemals unerlaubte Beziehungen nachgesagt hat. Dessen ungeachtet würde ich, wenn ich in dem ruhigen Augenblick das Ärgernis erwogen hätte, welches viele und treue Freunde an diesem Scherz genommen haben, aus dem Bereich des auf uns gerichteten Glases zurückgetreten sein.

Sie sehen aus der Umständlichkeit, mit der ich Ihnen Auskunft gebe, daß ich Ihr Schreiben als ein wohlgemeintes auffasse und mich in keiner Weise des Urteils derer, die mit mir denselben Glauben bekennen, zu überheben strebe. Von Ihrer Freundschaft aber und von Ihrer eigenen christlichen Erkenntnis erwarte ich, daß Sie den Urteilenden Vorsicht und Milde bei künftigen Gelegenheiten empfehlen; wir bedürfen derselben alle. Wenn ich unter der Vollzahl der Sünder, die des Ruhmes vor Gott mangeln, hoffe, daß seine Gnade auch mir in den Gefahren und Zweifeln meines Berufes den Stab demütigen Glaubens nicht nehmen werde, an dem ich meine Wege zu finden suche, so soll mich dieses Vertrauen weder hartnäckig gegen tadelnde Freundesworte noch zornig gegen liebloses und hoffärtiges Urteil machen.

In Eile

Ihr Bismarck.

Daß Bismarck vor einem halben Jahrhundert es noch für angebracht hielt, sich gegen die Verdächtigung, mit einer Sängerin auf freundschaftlichem Fuße gestanden zu haben, zu verteidigen, beweist, welche rückständigen Anschauungen zu jener Zeit noch in sehr einflußreichen und tonangebenden deutschen Kreisen über die Vertreterinnen der deutschen Kunst lebten.
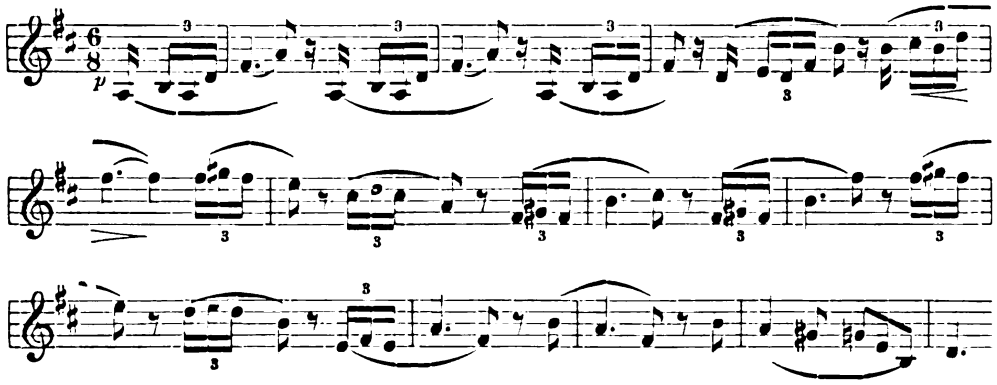
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KARL GOLDMARKS KAMMERMUSIK
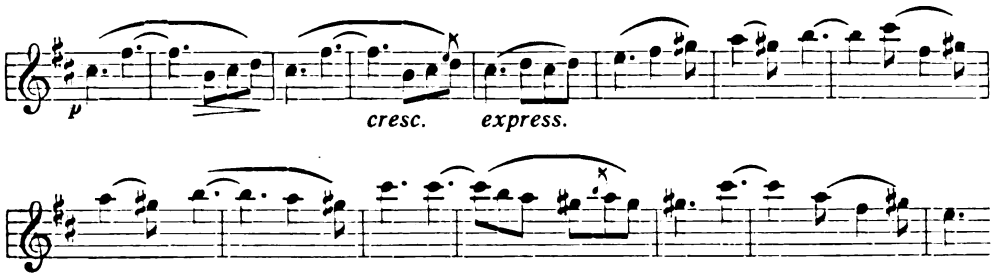
## VON WILHELM ALTMANN IN BERLIN

Schluß

Verhältnismäßig rasch, nämlich schon 1875, ließ Goldmark dieser Suite seine einzige Sonate für Klavier und Violine op. 25 in D-dur folgen, die gleichfalls im Verlag B. Schott's Söhne in Mainz herauskam. Ich stehe nicht an, den ersten Satz (Allegro moderato) dieser Sonate zu dem Besten zu zählen, was auf diesem musikalischen Gebiet überhaupt geschrieben worden, da die Erfindung überaus glücklich, vor allem melodisch sehr frisch und die Verarbeitung der Themen geistvoll, nicht etwa gesucht geistreich ist. Wie der junge Frühling seinen Einzug hält, könnte man diesen Satz überschreiben. Man wird sofort in beste Stimmung versetzt, da gleich folgender anmutiger Hauptgedanke einsetzt:
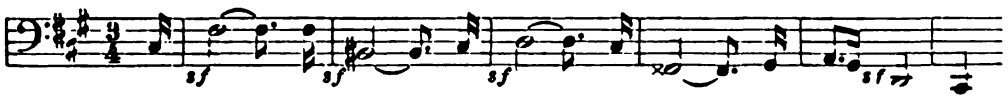


Höchst gefällig ist auch der zweite Hauptgedanke, zu dem später, wenn er im Klavier erscheint, noch ein sehr hübscher Kontrapunkt in der Violine tritt; dieses zweite Thema lautet:

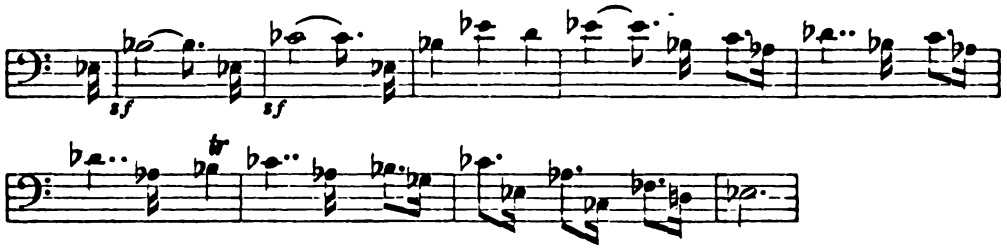



Ungemein fein, geistvoll und auch in der Erfindung sehr glücklich ist der zweite Satz, der Variationen in sehr freier Art der Behandlung bringt. Dem eigentlichen Thema sind acht Takte als Einleitung vorausgeschickt (Andante sostenuto), deren rhythmische Figur
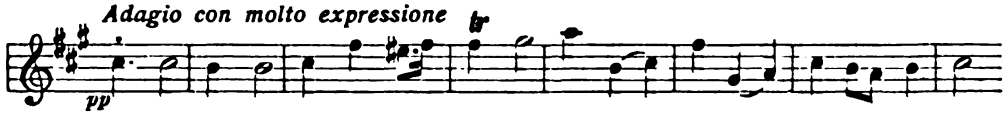
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
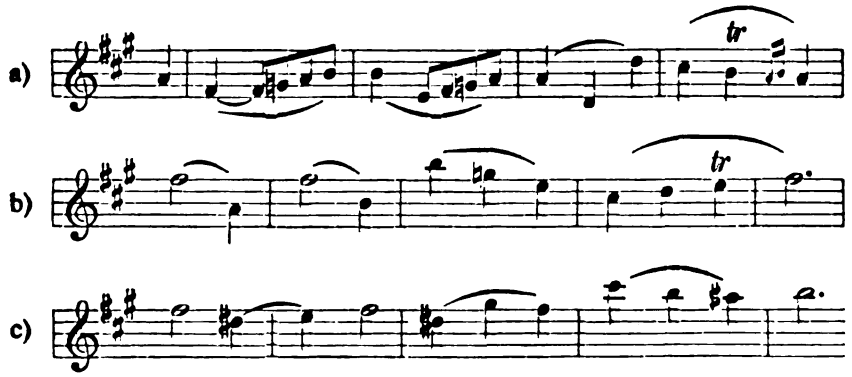


mehrfach als melodieführende Baßstimme später herangezogen wird. Wie eine Reminiszenz aus dem zweiten Satze der Suite op. 11 klingt es beinahe, wenn unter Begleitung der von Goldmark so sehr geliebten Synkopen diese Baßstelle folgende Veränderung annimmt:



Das Hauptthema, das als zu orientalisch vielleicht von manchem empfunden werden wird, lautet:
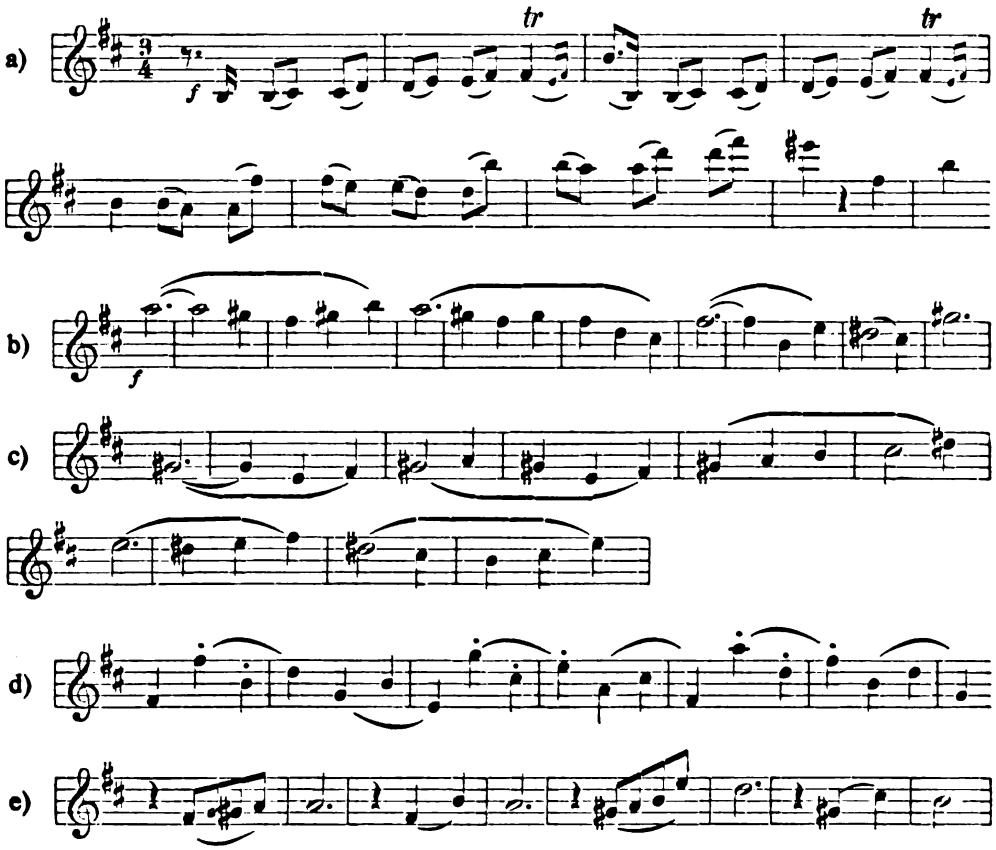



Zu ihm treten noch folgende weitere melodische Gebilde in Beziehung, lösen es mitunter fast ganz ab:




Vielleicht hat Goldmark nie wieder in der Verarbeitung und Kombination so neue Bahnen betreten, als gerade in diesem Satze, der liebevollstes Erfassen verdient. Erweist er sich darin auch als ein wirklicher Tondichter, so bereitet er uns in dem dritten Satze, dem Finale dieser Sonate, eine starke Enttäuschung; wie in dem Schlußsatz der Suite op. 11 steht auch hier die Erfindung in keinem rechten Verhältnis zu der großen Ausdehnung dieses Satzes, der übrigens auch mit unangebrachter gelehrter

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Arbeit gar zu sehr durchzogen ist, offenbar, weil der Komponist damit die Schwächen seiner Thematik entschuldigen wollte. Der Satz steht übrigens nicht, wie man erwarten sollte, in D-dur oder d-moll, sondern in h-moll, nachdem schon im langsamen Satze den der Tonart des ersten dem Herkommen nach entsprechenden Tonarten ausgewichen worden war. Ich darf mich darauf beschränken, kurz die Hauptgedanken anzuführen:




Eine brillante Stretta, die auch auf Gegensatz in der Melodieführung nicht verzichtet, bildet den Kehraus dieser Sonate.
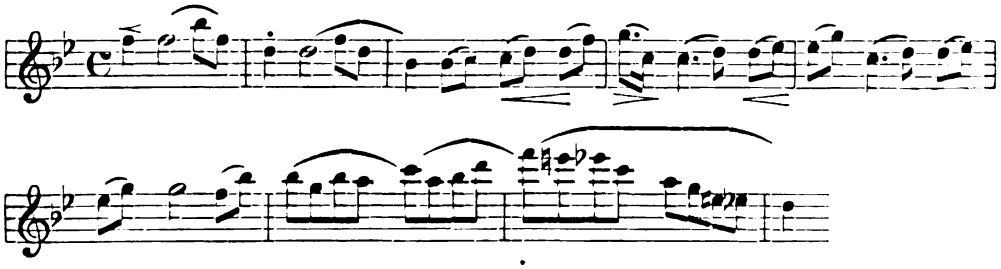
Verhältnismäßig oft begegnet man im Konzertsaal dem Quintett für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Klavier in B-dur, das als op. 30 im Jahre 1879 bei Hugo Pohle in Hamburg (jetzt Verlag: Schweers & Haake in Bremen) herausgekommen ist. Richard von Perger, der im 27. Bande der „Musik“ (1908) eine treffliche Skizze über Goldmarks Schaffen veröffentlicht hat, sagt von diesem Quintett: „[Es] bietet einem Pianisten Gelegenheit, alle Vorzüge in helles Licht zu stellen und, wenn sich auch dieses Werk vom Anfang bis zum Schlusse ganz auf der Höhe erhält, und wenn auch der brillante erste Satz am meisten zündet, so geben wir doch dem Adagio den Preis; es ist wohl das empfindungs-
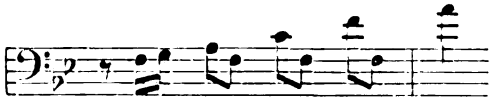


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vollste und reichst klingende Tonstück, das Goldmark auf dem Gebiete der Kammermusik geschaffen hat.“ Unbedenklich unterschreibe ich dieses Urteil in betreff des Adagios, möchte aber doch bemerken, daß im ersten Satz, besonders in dem Durchführungsteil, sich Längen und Verlegenheitsfloskeln finden, und daß das Finale doch etwas zurücksteht. Dagegen möchte ich das sehr knapp gehaltene Scherzo als auch ganz besonders gelungen, als ein entzückendes Stück voller Feinheit in der melodischen Erfindung und Ausführung erwähnen.
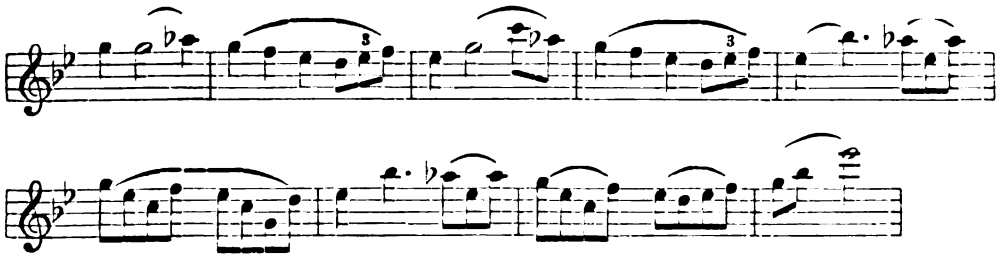
Der erste Satz (Allegro vivace) beginnt sofort mit dem sehr fröhlichen, zunächst echt österreichisch anmutenden Hauptthema:
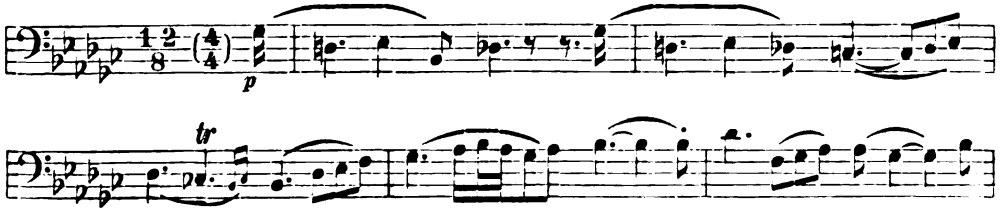


Eine gewisse Wichtigkeit beansprucht bald die Figur:
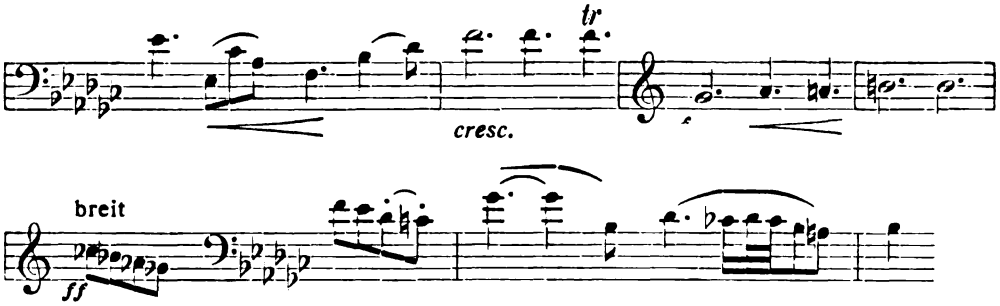


Das schöne Gesangsthema zeigt wieder die bei Goldmark so beliebte Triole:
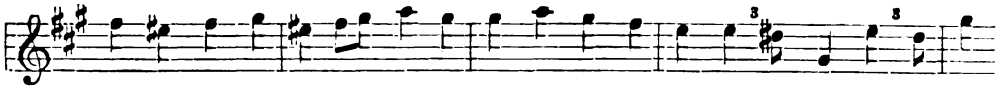


Das Adagio wird in seinem Hauptteil von folgender schöner Violoncellkantilene beherrscht:
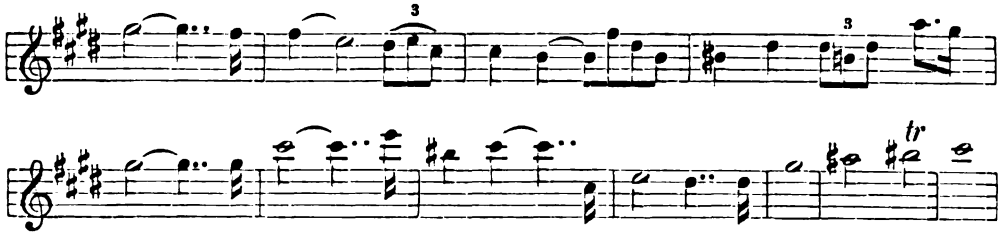


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN




Aus dem Mittelteil (Andante quasi moderato) führe ich das choralartige Thema an
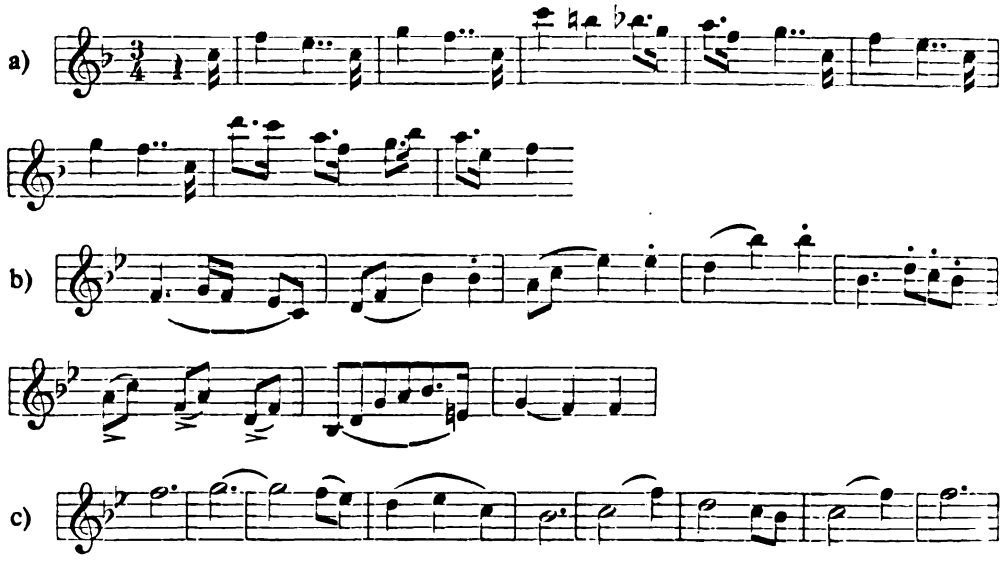


und die von rauschenden Akkorden umspielte Melodie, bei der die Triole auch wieder nicht fehlt,




Wenn dann die Wiederholung des Hauptsatzes eintritt, übernimmt zuerst die zweite Violine, bald aber mit ihr auch das Violoncell jene schöne Kantilene.
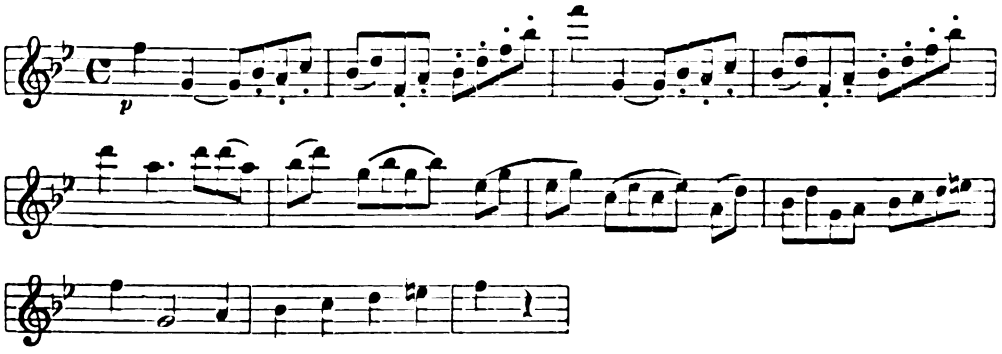
Das Scherzo (Allegretto con spirito) bringt folgende Hauptthemen:
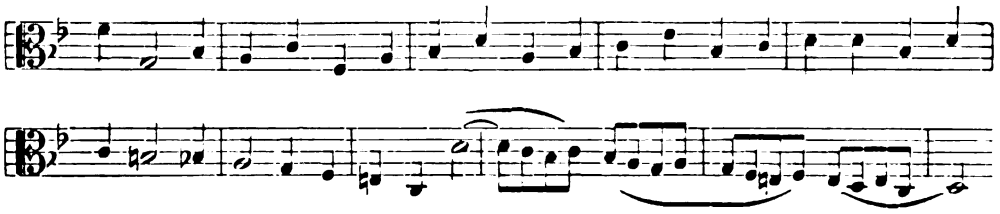





Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
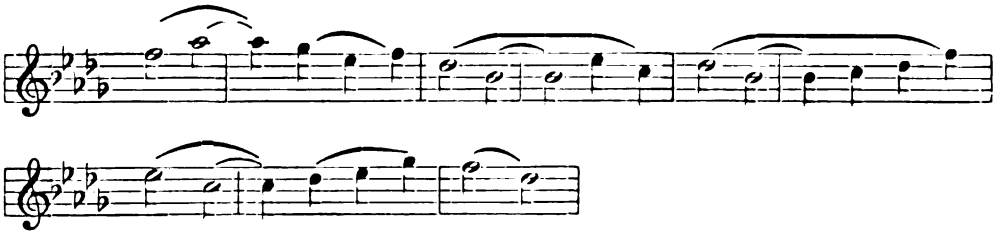
Das Finale, dessen Schluß gar zu konventionell gehalten ist, weist nicht bloß in seinen Anfangstakten auf Schumann, sondern ruft in seiner Fuge auch die Erinnerung an die freilich weit großartigere und auch aus größerer innerer Berechtigung herauswachsende Fuge in Schumanns hochberühmtem Klavierquintett op. 44 wach. Das anmutige Hauptthema lautet:



Es erscheint später als Fugenthema in folgender Gestalt:
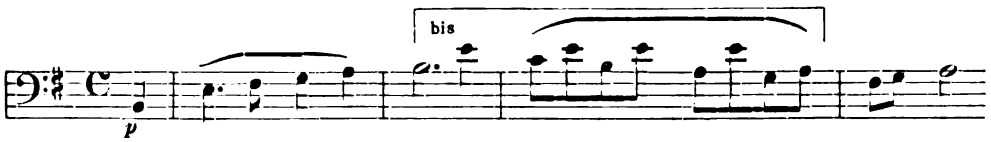


Hübsch kontrastiert dazu das sehr ausgiebig benutzte Gesangsthema:
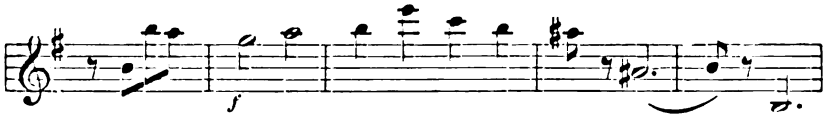


Fünfzehn Jahre nach dem ersten Klaviertrio, also 1880, ließ Goldmark sein zweites in e als op. 35 folgen, das in dem jetzt der Bremer Firma Schweers & Haake gehörigen Verlag von Hugo Pohle erschien. Es zeigt den Tonsetzer auf der Höhe seiner Erfindungskraft und ist ungemein geeignet, ihm dauernde Freunde zu erwerben. Daß es Sarasate, dem hervorragenden Geiger, gewidmet ist, weist darauf hin, daß dieser in freundlichen Beziehungen zu dem Tonsetzer, der mit Widmungen an berühmte Zeitgenossen recht sparsam gewesen ist, gestanden hat; er hat übrigens dessen zweite Suite auch öfters gespielt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
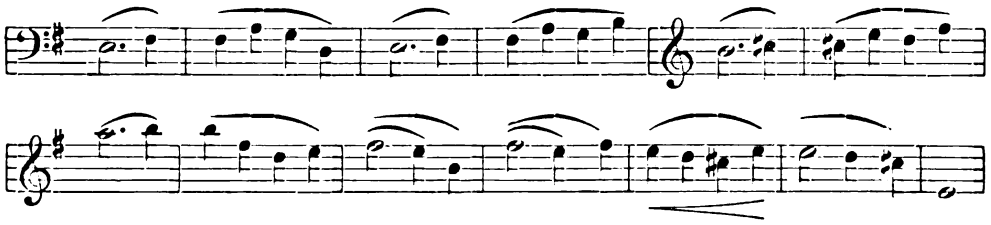
Der erste Satz (Allegro con moto) beginnt wie eine Legende:




Bald schließt sich daran der kraftvolle Epilog
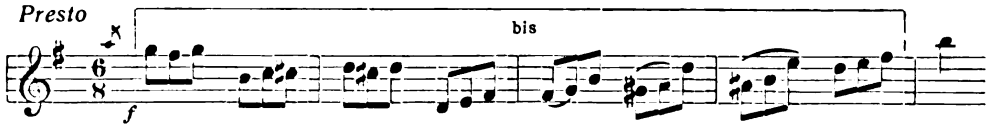



Verhältnismäßig bald ertönt das einschmeichelnde Gesangsthema:
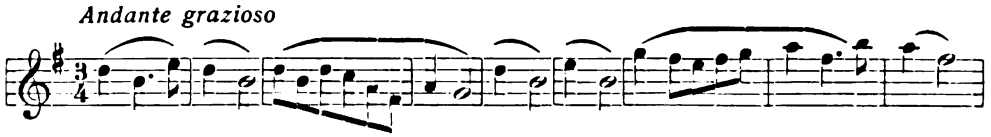


Hochinteressant ist der breite Durchführungsteil, überhaupt steckt in dem ganzen Satze ein inneres Leben und ein geistiges Feuer, das jeden fesseln muß.

Nach Italien, und speziell Neapel, wohin Goldmark mit seinem Freunde Brahms gereist war, führt uns der Hauptteil des Scherzos, eine flotte Tarantelle:
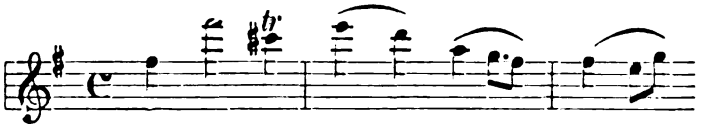



Wir können darauf verzichten, die weiteren Gedanken dieses Hauptteils anzuführen, die an Lebendigkeit und anmutiger Beweglichkeit nichts zu wünschen übriglassen. Plötzlich beginnt sich der Tonsetzer auf seine Kindheit zu besinnen; als Zwischensatz des Scherzos läßt er nämlich eine Art Ländler, den ihm seine Mutter vorgesungen haben dürfte, um ihn in den Schlaf zu wiegen, mit einfachster Begleitung ertönen:
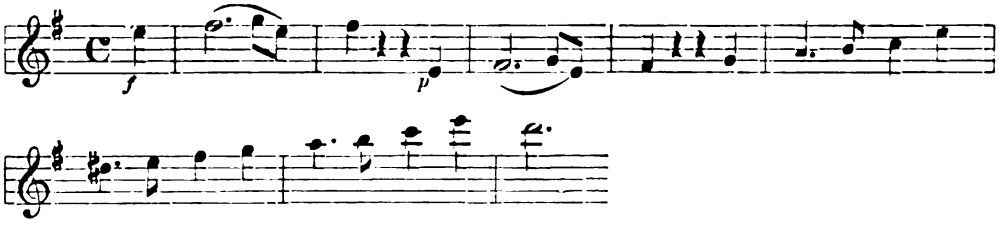



Dieser Ländler wird noch weiter ausgesponnen und erhält auch einen Zwischenteil in Moll; er wird endlich auch als Coda mit der Tarantelle, nachdem diese wiederholt worden ist, in Verbindung gebracht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
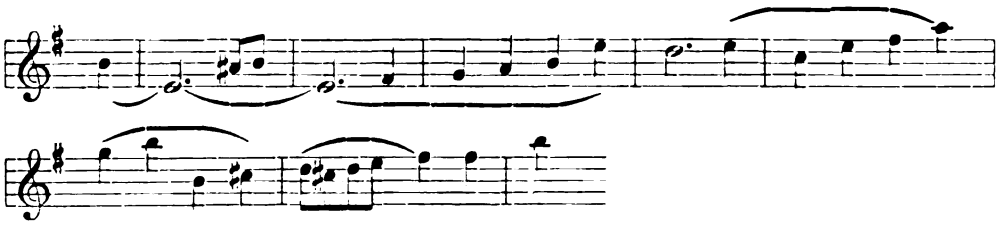
Zum Finale leitet ein kurzes Andante sostenuto über, dessen etwas düsterer Hauptteil im Dreivierteltakt durch die freundliche Melodie
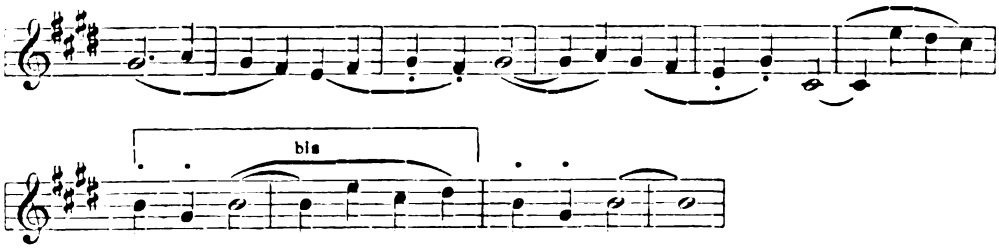


unterbrochen wird, die in stürmisch-drängender Weise fortgeführt wird, bis der ernst-düstere Aufschrei des Anfangs nochmals ertönt. Voller Energie setzt dann das Finale (Allegro) ein:




Gleich daran schließt sich das Seitenthema:
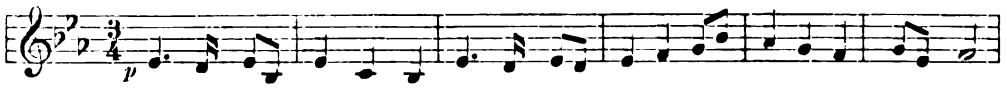


Als weiterer Gegenstand der Verarbeitung gesellt sich der dann später mit dem Seitenthema in Verbindung gebrachte heiter-neckische Gedanke, den wir in seiner zuletzt erhaltenen Fassung wiedergeben:
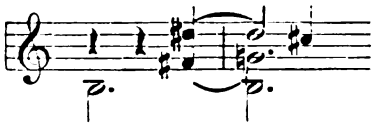



In zartesten, duftigen Tönen klingt der Satz mit dem Seitenthema aus.

Das letzte von Goldmark, und zwar bereits 1893, also rund 21 Jahre vor seinem Tode, veröffentlichte Kammermusikwerk ist die Zweite Suite für Violine und Klavier in Es (op. 43), die trotz zahlreicher Schönheiten im einzelnen an die erste doch nicht heranreicht. Auffällig ähnelt der erste Satz (Allegro moderato) dem entsprechenden dieser ersten Suite in der äußeren Anlage. Er beginnt mit dem rhythmisch belebten Thema:
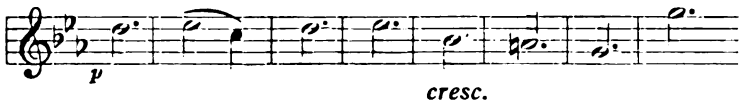
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN




Es wird in mächtiger Steigerung weitergeführt, bis ein zarter, harmonisch eigenartiger H-dur Zwischensatz eintritt, den im Hauptteil die Figur
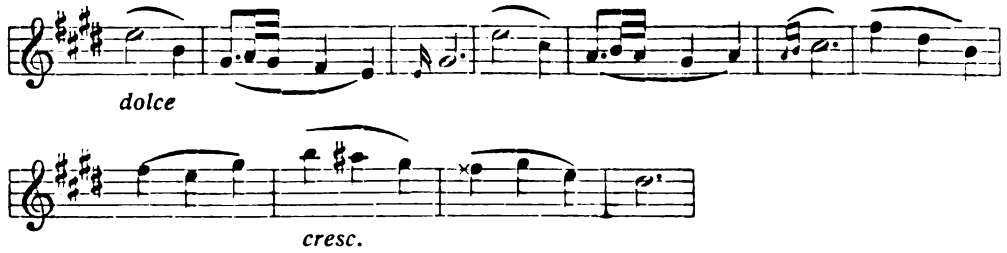


beherrscht. Er erhält dann einen Mittelteil, in dem harfenartige Arpeggien des Klaviers die edle Gesangsmelodie der Violine




umspielen; der Hauptteil dieses Zwischensatzes folgt dann zunächst in As-dur und führt zuletzt über B-dur zur notengetreuen Wiederholung des Hauptsatzes über.
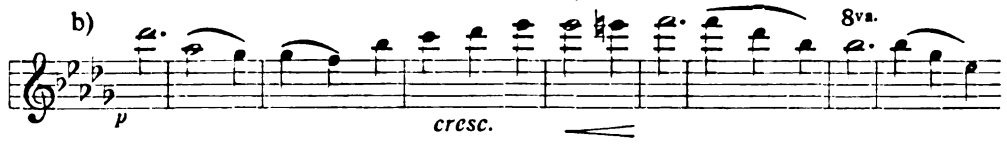
Der zweite Satz (Andante) bringt eine Fülle von Themen. Zuerst erscheint, von Synkopen des Klaviers begleitet, die schöne Melodie in der Violine:

a)
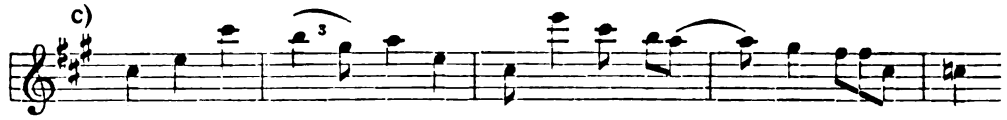



Ihm gesellt sich dann folgendes schwungvolle Seitenthema zu, begleitet von zuerst zarten, allmählich aber rauschenden Klavierakkorden:

b)




Abgelöst wird dieses Thema durch die liebliche Weise:
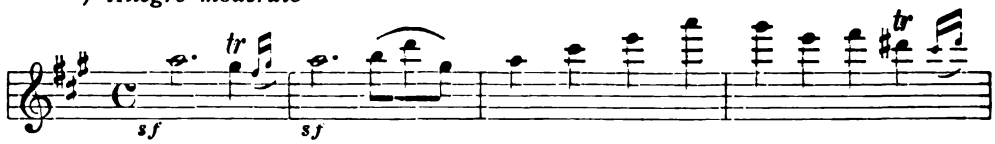
c)
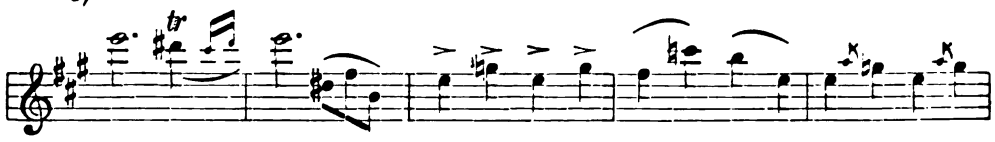


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nur ganz kurze Zeit wird sie verwendet, dann erscheint schon wieder als neuer Gedanke:

d) *Allegro moderato*
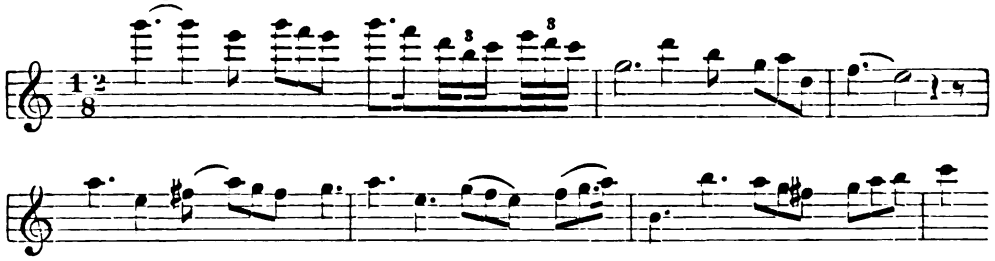



e)
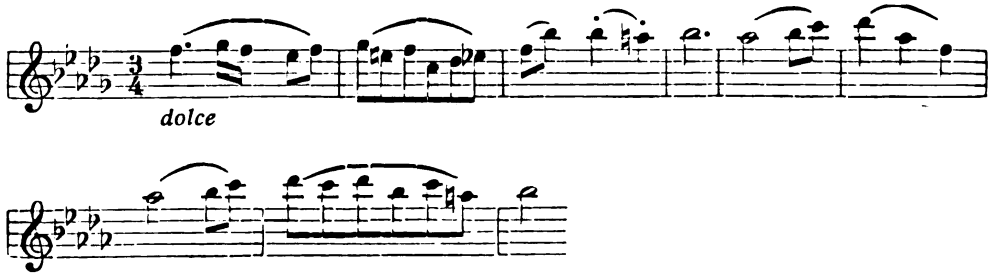



Er behauptet sich eine ganze Weile, um dann dem Thema f Platz zu machen. Dieses lautet:

f) Langsam
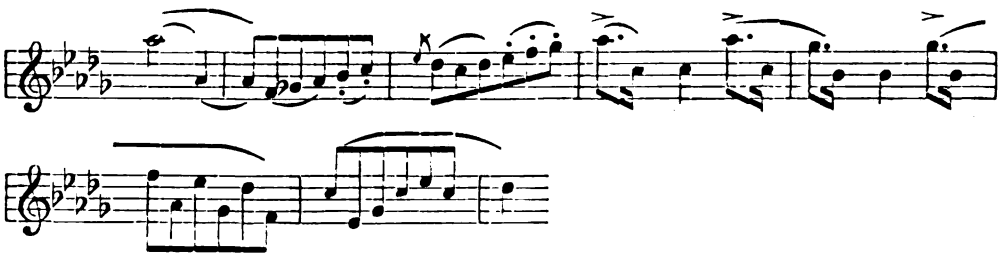


Es wird etwas ausgesponnen und allmählich der Übergang zu dem Thema a gewonnen, das diesmal in Es erscheint, b als Fortsetzung und c, aber auch in Es, als leise verklingenden Schluß erhält.

Der dritte Satz (Allegro non troppo) ist ein sehr gefälliges Scherzo; der Hauptgedanke lautet:
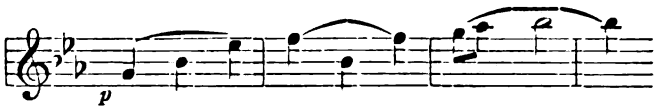



Wichtig wird dann für den weiteren Ausbau des Satzes das tändelnde, leichtbeschwingte Thema:
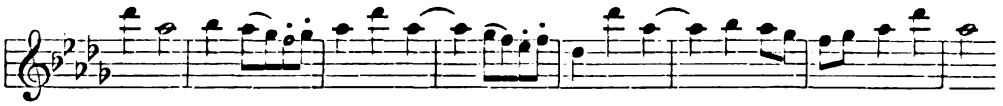
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
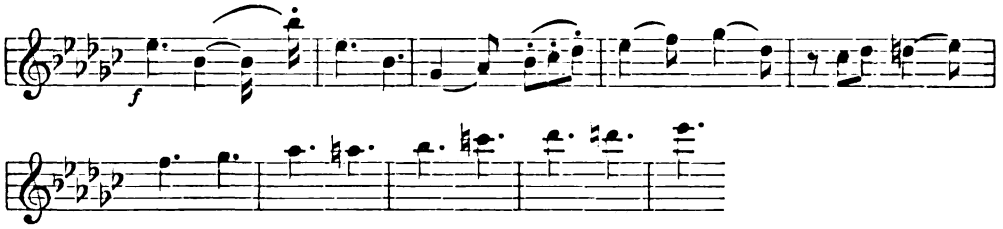


Als Gesangsthema tritt noch dazu:
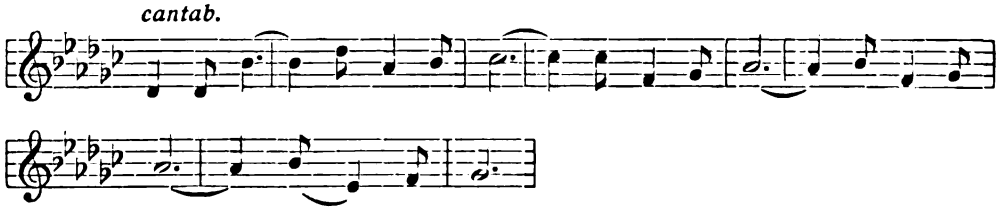



Nachdem in der Verarbeitung jenes tändelnde Thema bereits eine kanonische Verwendung gefunden hat, entwickelt sich das Trio gleichfalls als Kanon auf dem Gedanken:
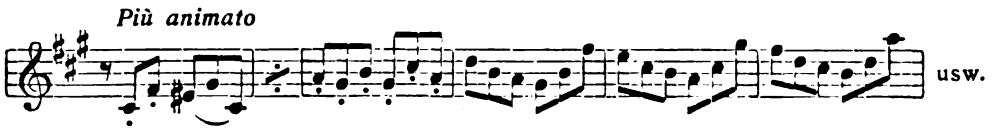


Der vierte und Schlußsatz (Allegro con fuoco) setzt gleich mit dem kraftvollen, rhythmisch scharfen, fast kriegerisch klingenden Hauptgedanken ein:




Als Gegensatz hierzu läßt der Komponist eine Art Hirtengesang ertönen, der zuerst vom Klavier allein gebracht wird und lautet:




Als Ablösung erscheint darauf das unruhige, beinahe geschwätzig zu nennende, für die Verarbeitung sich günstig erweisende Thema:




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zu diesem Thema sind sehr feine Kontrapunkte gefunden, indem es mit Teilen des Hauptthemas und der Hirtenmelodie in Verbindung gebracht wird; diese übernimmt dann wieder die Führung. Als Coda des nicht gerade sehr einheitlich wirkenden Finales erscheinen Jagdfanfaren, die teilweise mit dem dritten Thema, vor allem dessen ersten beiden Takten Fühlung erhalten.

Ich bin damit an das Ende meiner Untersuchung gelangt. Sollte das zweite Klavierquintett, an dem, wie schon erwähnt, Goldmark noch in seinen letzten Tagen gearbeitet haben soll, vollendet vorliegen und noch im Druck erscheinen, so behalte ich mir vor, ausführlich darauf noch zu sprechen zu kommen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# ZUR PSYCHOLOGIE DES NOTENLESENS

VON RICHARD MÖBIUS IN DRESDEN

Eines der Hauptziele jedes systematischen Musikunterrichts ist die Fertigkeit im Notenlesen. Im Interesse einer rationellen Methodik wird daher der Musikpädagog sich besonders um das psychologisch-pädagogische Problem des Notenlesens zu bemühen haben. Bei der Bedeutung, welche die Fertigkeit im Notenlesen für fast alles Musizieren hat, dürfte dieses Thema aber nicht nur für den Musikpädagogen, sondern für jeden Musikausübenden von Interesse sein.

Der kürzeste und bequemste Weg, dem Problem beizukommen, ist wohl der, wenn wir von den Ergebnissen, die hervorragende Psychologen wie Catell, Erdmann, Dodge und andere bei den Untersuchungen des Buchstabenlesens gewannen, per analogiam auf die Psychologie des Notenlesens schließen. Denn beide Lesearten sind in erster Linie Sehakte, die in ihrem psychophysischen Gesamtcharakter einen gewissen Parallelismus aufweisen. In einzelnen Punkten bestehen jedoch wesentliche Unterschiede, die wir zuerst erörtern wollen. Da sind vor allem die Augenbewegungen zu nennen.

Sowohl beim Buchstaben- als auch beim Notenlesen ist das Sehen ein direktes, d. h. wir müssen die Richtung beider Augen (binokulares Sehen) so einstellen, daß durch jedes Auge das Buchstaben- oder Notenbild auf den in der Netzhautmitte sich befindenden gelben Fleck fällt. Dieses Einstellen der Augen können wir dadurch bewirken, daß jedes Auge, in der knöchernen Augenhöhle auf einem äußerst glatten Fettpolster spielend, sehr leicht beweglich ist; besonders aber durch die Augenmuskeln, deren an jedem Auge sechs, vier gerade und zwei schiefe, ansetzen.

Beim Lesen sind nun unsere Augen in fortwährender Bewegung, über die Fachgelehrte die verschiedensten Versuche mit eigens dazu konstruierten Apparaten angestellt haben. Die Ergebnisse waren folgende: Das Auge gleitet ruckweise die Zeilen entlang. Es setzt innerhalb der Zeile an, macht etwa 2—7 Bewegungen, hört wieder innerhalb der Zeile auf und geht in flachem Bogen zur nächsten Zeile über. Dabei fand man die einzelnen Strecken sowie die Pausen sehr ungleich. Textschwierigkeiten vermehren die Pausen. Man kam zu der Annahme, daß bei den blitzschnellen Bewegungen der Augen keine deutlichen Gesichtsvorstellungen von den Worten zum Bewußtsein kommen und daß das eigentliche Lesen in den Bewegungspausen geschieht.

Die Augenbewegungen beim Notenlesen sind aber ganz anderer Art. Erstens gehen sie nicht nur in seitlicher Richtung vor sich. Denn hier haben wir es mit dem Fünf-Liniensystem, beim Klaviernotenlesen durch

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Verkoppelung zweier Fünf-Liniensysteme mit zehn Linien zu tun (das Partiturlesen, das mehr eine Gedächtnisarbeit als wirkliches Lesen ist, scheidet für gegenwärtige Untersuchung aus). Rechnen wir nun noch die sogenannten Hilfslinien (bei den Noten unter und über den eigentlichen Linien) und die zwischen den Liniensystemen stehenden Vortragszeichen hinzu, so können wir ungefähr ermessen, welche Auf- und Abwärtsbewegungen außer den seitlichen Bewegungen die Augen beim Notenlesen machen müssen.

Auch die Ungleichheit der Bewegungsstrecken und -pausen wird beim Notenlesen kaum in dem Maße zutreffen wie beim Buchstabenlesen. Dort stehen die Augenbewegungen offenbar unter der unwiderstehlichen Gewalt des Rhythmus und Taktes.

Weisen nun schon die physiologischen Vorgänge der Augenbewegungen beider Lesearten typische Unterschiede auf, so finden wir letztere noch viel greifbarer bei bestimmten Prozessen vor.

Während z. B. das Buchstabenlesen die psychische Verarbeitung lediglich visueller Eindrücke ist, treten beim Notenlesen noch akustisch-musikalische Reize hinzu. Denn nachdem das Notenbild durch den komplizierten optischen Apparat, durch unser Auge, zum Sehnerv und von dort zum Gehirn gelangt ist und nachdem die vom Gehirn an die Bewegungsorgane (Arme, Finger) erteilten Ausführungsbefehle vollzogen worden sind, tritt der Gehörsinn in Aktion. Aber nicht nur als schallempfindender, sondern vor allen Dingen als ästhetischer Sinn. Ist doch das Ohr des Musizierenden der Kontrolleur der Richtigkeit und Qualität des Spieles, das vermittelnde Geistesorgan, unter dessen Leitung sich die Bewegungsorgane in ihrer Gesamtheit dem auf die Erzielung möglichst angenehmer Klangreize gerichteten Endzwecke anpassen.

Außer Auge und Ohr ist beim Spiel von Noten noch der Tastsinn tätig. Es ist hier also ein größerer Reizkomplex zu verarbeiten als beim Buchstabenlesen. Wenn es nun den Anschein gewinnt, als ob der Spieler diesen Reizkomplex gleichzeitig (simultan) zu verarbeiten hätte, so sei gleich hier bemerkt, daß diese sogenannte Gleichzeitigkeit eine psychologische Unmöglichkeit ist. Der Spieler hat vielmehr die — durch jahrelange Übung erworbene — Fähigkeit, verschiedene Akte der Aufmerksamkeit (verschiedene Apperzeptionen) mit großer Schnelligkeit nacheinander (sukzessiv) zu vollziehen.

Aber selbst die schnellste Folge von Aufmerksamkeitsakten, die den Anschein erweckt, als richte sich die Aufmerksamkeit in einem Moment auf mehrere Bewußtseinsinhalte, ist für ein fließendes Spiel von Noten unzureichend. Letzteres ist nur möglich, wenn die assoziative Tätigkeit hinzutritt. Diese auf dem Phänomen des Gedächtnisses basierende „assoziative Tätigkeit“ ist ein Sammelbegriff, der verschiedene Teilbegriffe der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Psychologie umfaßt. Wir kommen hier zu jenen psychophysischen Vorgängen des Notenlesens, die denen des Buchstabenlesens analog verlaufen. Die psychologische Analyse des Buchstabenleseaktes hat ergeben, daß wir nicht einzelne Buchstaben, ja nicht nur einzelne Wörter, sondern relativ große „Lesefelder" lesen. Dieses Erfassen von Wort-Gesamtbildern beim Buchstabenlesen ist analog dem Lesen von Noten-Gruppenbildern beim Notenlesen. Auch hier liest der Spieler nicht einzelne Noten, sondern ganze Gruppen bzw. Passagen, Akkorde, Motive. Er erfaßt sie mit einem Blick, perzipiert sie in den Bewegungspausen und setzt sie dann durch den mechanisch-technischen Akt der entsprechenden Arm- und Fingerbewegungen auf seinem Instrumente in wirkliche Klänge um.

Eine andere Frage ist die, ob beim Notenlesen ein inneres Hören und Singen mitwirkt, ähnlich dem inneren Sprechen und Hören beim Buchstabenlesen. Die Antwort ergibt sich aus der Tatsache, daß mit dem Erfassen des Notenbildes die entsprechende Klangvorstellung verbunden ist. Das äußere Hören kontrolliert dann nur, wie schon oben gesagt, ob die mechanisch-technische Ausführung mit dem inneren Hören übereinstimmt.

Dieser Assoziation zwischen Notenbild und Klangvorstellung geht noch ein Erfassen des logischen Zusammenhanges der einzelnen musikalischen Gedanken bzw. „Phrasen" sowie des harmonischen Aufbaues zur Seite. Die Erwartung der kommenden Motive und Akkorde eilt fortgesetzt dem eigentlichen Notenlesen voraus. Während wir ein Unterteilungsmotiv abspielen, ergänzen wir es im Geiste schon zum Hauptmotiv. Das Weiterlesen vom Motiv zum Satz geschieht in ähnlicher Weise. Ebenso ist es mit dem Lesen der harmonischen Grundlage (bei Klavierstücken). Den Schlußakkord der traditionellen Schlußformel: I IV, V I fassen wir gar nicht schärfer ins Auge. Die Folge ist so zwingend, so selbstverständlich, daß unsere Griffe schon von der inneren Klangvorstellung geleitet werden. Der theoretisch gebildete Spieler wird immer eine größere Fertigkeit im Notenlesen besitzen als derjenige, dem die Kenntnis der Harmoniegesetze abgeht. Alles flotte Lesen ist mehr ein Deuten als ein objektiv treues Sehen, und das ist auch der Grund, weshalb wir manchmal Fehler im Notendruck übersehen und die betreffende Stelle richtig spielen. Da wir aber durch vieles Spielen nach Noten eine gewisse Fertigkeit in der schnellen optischen Auffassung der Notenbilder erlangen, bemerken wir in den meisten Fällen die Notendruckfehler. Wir stutzen, weil das erwartete mit dem objektiven Notenbild im Widerspruch steht.

Unter den psychologischen Faktoren sowohl des Buchstaben- als auch des Notenlesens spielen die „reproduktiven Elemente" eine besonders wichtige Rolle. Diese bilden einen Teil der assoziativen Tätigkeit und sind Erinnerungsbestandteile früherer Eindrücke, die von neuen, vielleicht sehr vagen Eindrücken wieder erweckt und sich diesen blitzschnell als er-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gänzende Glieder anschließen. Sie vervollständigen den durch die Schnelligkeit der Blickbewegung noch fragwürdigen Eindruck erst zum bestimmten, deutlichen Bilde.

Die bisherigen Ausführungen gelten natürlich nur vom Notenlesen des geübten, fertigen Spielers. Bei ihm hat es sich durch die beständige Übung zu einer „Kette fest verschmolzener, automatisch verlaufender Gesamtimpulse" entwickelt.

Wie vollzieht sich aber der Leseakt beim Anfänger bzw. Kinde? Ihm mangeln die reproduktiven Elemente, von musikalischer Logik können wir bei ihm auch nicht reden und die Gesetze der Harmonie sind ihm unbekannt. Daraus folgt, daß das ungeübte Kind nicht in Noten-Gruppenbildern, sondern Note für Note, das Motiv (und den musikalischen Satz) aus den Elementen zusammensetzend liest.

Die pädagogische Nutzanwendung der Tatsache, daß alle Kinder eine ungenauere Auffassung der optischen Eindrücke zeigen, ist: dem kindlichen Anfänger weitgedruckte Noten vorzulegen. Durch enggedruckte Noten, bei denen also eine Fülle der optischen Reize zusammengedrängt ist, werden die Kinder leicht verwirrt. Sind doch selbst geübtere Spieler von dieser Verwirrung nicht ganz frei, wenn sie sich einem Notenblatte mit vielen Passagen und Figuren gegenüber befinden. Eine Erleichterung des analysierenden Sehens beim Notenlesen ist es auch, wenn der Lehrer die einzelnen Noten mit einem zugespitzten Hölzchen, dem Lesestift, zeigt. Immer aber wird der Weg zur Fertigkeit im Notenlesen ein sehr langsamer sein, denn alle Willenshandlungen werden erst durch den natürlichen Prozeß ihrer beständigen Wiederholung und Übung allmählich automatisch.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# REVUE DER REVUEEN

## Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

DER MERKER (Wien), 6. Jahrgang, Heft 2 (15. Januar 1915). — „Merk's, deutsche Welt!" Ein Mahn- und Weckruf von Julius Bittner. „... Wir haben nichts zu entschuldigen und nichts zu erklären. Es ist uns gar nicht zu tun um irgendwelches Verständnis, um irgendwelches Mitfühlen. Wir wollen allein sein und sind stolz darauf, allein zu stehen. Was da jetzt alles um uns kläfft und bellt, dem wollen wir das scharfe Eisen zeigen, dann werden sie schon an uns glauben. Nur Lumpe sind bescheiden! Besinnen wir uns doch unseres Besitzes! Welches Volk der Erde hat Ähnliches aufzuweisen? Bedeutet nicht die deutsche Kultur die größere und bessere Hälfte der gesamten Weltkultur? Wo ist der französiche Kant, der englische Goethe, der russische Wagner, der italienische Beethoven, der amerikanische Bach? Sind wir nicht auf allen Gebieten, in allen Wissenschaften obenan, und haben wir nicht Leibniz und Helmholtz und Liebig und Röntgen? Selbst wenn die feindlichen Nationen irgendwo einen Gipfel erklommen haben: gleich war ein Deutscher da und legte seine Visitkarte daneben." „. . . Sie werden ja doch in ein paar Jahren zu uns betteln kommen, weil sie Bettler sind, und weil man auf die Dauer von Massenet, Saint-Saëns und Debussy nicht leben kann, wenn man ein Musiker ist. Und da die Natur solche wird doch noch wachsen lassen in Frankreich, so werden sie ihrer Nation voranlaufen und uns um Bach, Beethoven und Mozart bitten. Die Große Oper in Paris kann man ja, wenn man ihr die Werke Wagners entzieht, ruhig in ein Kino umwandeln, weil man mit den etwa zehn möglichen französischen Opern und mit den ganz abgespielten italienischen Werken auf die Dauer kein Kunstinstitut betreiben kann . . . Und da wir so hohe, ja höchste Kunst besitzen, so wollen wir stolz darauf sein und uns stolz der Welt gegenüberstellen, sonst werden die Zwerge nie begreifen, was für Riesen wir sind . . . Merk's also, deutsche Welt, und halte was auf dich! Laß dich nicht ins Erwidern und Erklären ein! Das sind die anderen nicht wert!"

DIE HILFE (Berlin), 28. Januar 1915. — „Die Musik und der Krieg." Von S. D. Gallwitz. „. . . Die erschütternde Gewalt des Krieges macht es, daß nur eine besondere Art des Allergrößten uns zum künstlerischen Erlebnis zu zwingen vermag; alles andere ist zerstreuend, beunruhigend, Zeitvertreib höherer oder niederer Art, manchmal auch Belehrung. (So vieles von unserer neueren Musik ist interessanter Anschauungsunterricht.) Der Geist der Zeit hat Rangordnungen mit unseren Meistern vorgenommen, an die wir vordem nicht gedacht haben würden. Da ist Richard Wagner. Eigentlich müßte seine Zeit gerade heute gekommen sein. Er hat seinen Werken den tiefsten Sinn gegeben, daß sie vor allem dazu bestimmt wären, bei den höchsten Erhebungen in Ernst und Freude unseres Volkslebens als musikalisches Symbol feiernd auf dem Plan zu erscheinen. Die Probe darauf wäre jetzt zu machen gewesen; die Probe darauf hat versagt; Wagners Musik reckt sich nicht hinauf an der Größe der Gegenwart, sie wirkt sehr klein neben ihr. Das stärkste Beispiel gibt sie für den Wandel, den der Krieg unserem Kunstempfinden gebracht hat: wir haben die Fühlfäden verloren für jede Art einer reinen Sinnlichkeit und Sinnfälligkeit; wir haben auch so etwas wie Angst vor einem gar zu fessellos dahinströmenden Empfindungsausdruck der Romantik. Wir fühlen, wir müssen uns zusammenhalten in dieser Zeit, wir können auch im Künstlerischen Übersteigerungen nicht gebrauchen. Wir sind mehr denn je heute emporgetragen von der göttlichen Naivität des Genius Mozart, und wir werden nicht müde,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Frische aus dem quellenden Born Schubertscher Melodik zu trinken, dankbar des Gottesgeschenkes, das uns von ihnen gegeben wird, aber wir haben eine instinktive Scheu vor Werken, die in zu unmittelbare Beziehung zu uns treten möchten durch eine ganz besondere Zeitgemäßheit . . .“ Als die beiden Meister, die wir in der Gegenwart mehr denn je gebrauchen, bezeichnet Verfasser Bach und Beethoven.

DIE HARMONIE, 1915, No. 1. „Zwei Feldpostbriefe.“ Mit ein paar Anmerkungen versehen von Georg Göhler. „1. Eine Berliner Zeitung veröffentlichte im Dezember einen Feldpostbrief, aus dem folgende Proben genügen werden: Einer holt eine Mundharmonika heraus und spielt: Untern Linden, untern Linden, gehn spaziern die Mägdelein. Wenn du Lust hast anzubinden, so marschiere hinterdrein . . . Und die Berliner Jungen stimmen mit ein. Alle singen . . . Und das ordinäre Lied wird jetzt zu einer prunkend-blitzenden Evokation des blitzenden Berlin bei Nacht. Das ist das bunte rauschende Getriebe in der Frühlingsnacht . . . Damen mit märchenhaften Hüten . . . Blitzende Kaffees . . . Karossen und Autos . . . O schönes Berlin! Wir haben Heimweh nach dir, wir alle, die so oft auf dich schimpften! Das Lied klingt heiß frivol und vollblütig wie dein Herzschlag, es ist ein Stück deines Temperaments, ein Stück Berliner Leben, verpflanzt in die Einöde, in die verschneite Steppe Rußlands . . . und wir singen alle — und es ist wie ein huldigender Gruß über die weiße Ebene, die Stimmen der Sehnsucht deiner Großstadtkinder: ‘Untern Linden‘. — Wie schön ist das ‚liebe Leben‘, wie schön ist die Kunst und alles, was das Leben bietet, die rosigen Rosen voller Duft, die des Morgens voller Tau hängen und wie Porzellangeschmeide blitzen . . . wie schön ist die Musik des Richard Strauß . . . das Don-Juan-Motiv . . . und wie schön ist ein saftiges Beefsteak bei Kempi, ganz englisch, mit Ketschep-Sauce . . . So wirbeln die Gedanken.“ 2. Ein Student, ein ehemaliger Alumnus der Thomasschule zu Leipzig, schreibt mir: ‚Das werden Sie mir ganz gewiß glauben, daß mir von allen Entbehrungen die der Musik am schmerzlichsten ankommt. Mi welcher Sehnsucht verfolge ich nach Möglichkeit die Berichte aus Leipzig, vom Gewandhaus und von den anderen ungezählten herrlichen Konzerten. Was die Kunst heute alles im Dienste der Wohltätigkeit tut! Es muß doch allen den Künstlern selbst ein erhebendes Bewußtsein sein, nicht nur die seelische, sondern auch die weltliche große Not unserer Tage mit helfen lindern zu können. — Nun haben wir auch hier den ersten Schnee, und Weihnachten steht vor der Tür. Wie's mich da mit unwiderstehlicher Gewalt Sonnabends um die gewohnte Zeit in die Motette nach der alten guten Thomaskirche zieht. Wenn ich nur einmal eine der altgewohnten Weihnachtsmotetten mitsingen könnte, ‚Vierlings Turmchoral‘, Schrecks ‚Wie soll ich dich empfangen?‘ oder Robert Volkmanns großartigen Spervogel-Hymnus ‚Er ist gewaltig und stark, der zur Weihnacht geboren ward‘. — Sind's nicht zwei Welten, die sich auftun in diesen Briefen? Dort die zum Glück immerhin auf gewisse Berliner Kreise beschränkte Abart des Journalisten, der einen Gassenhauer zwar ordinär, aber im selben Atem eine Evokation des blitzenden Berlin nennt, dessen heiß-frivolen Herzschlag er liebt, der (wie bezeichnend!) ‚die Musik des Richard Srrauß‘ mit derselben Sehnsucht preist wie ein saftiges Beefsteak bei Kempi (die zärtlich-liebevolle Abkürzung!) mit Ketschep-Sauce! Hier die alte deutsche Musiksehnsucht, das Verlangen nach Kunst, die der Größe des täglichen Erlebens draußen vor dem Feinde entspricht, das Erinnern an all das Edle, das die Erziehung in der Heimat dem Jüngling fürs Leben mitgegeben hat. . . Dieser Brief weist einen der Wege zum Sieg. Daß wir in Deutschland trotz der undeutschen Großstadtunkultur noch so viele gesunde sittliche Kraft haben, daß Deutschland trotz dieser Abart des Berolinismus, die in ihrer psychischen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und physischen Zermürbtheit zum Glück nur einen ganz kleinen Prozentsatz der Deutschen bildet, sich die schlichte, deutsche Art in Millionen seiner Bewohner bewahrt hat, das danken wir der Art, wie diese Deutschen auch zur Kunst erzogen worden sind, nicht zu einer Kunst des Genusses, sondern zu einer Kunst des inneren Erlebens! Und unter diesen Erziehungsstätten nehmen die deutschen Kantoreien (man sollte dieses alte gute Wort aus der Reformationszeit wieder allgemein gebräuchlich machen) einen der ersten Plätze ein. In diesen wachsen jahraus, jahrein viele Tausende von Schülern einfacher und höherer Schulen mit den alten Chorälen und Liedern und Motetten auf, hier bringt ein tüchtiger Chorleiter ihnen auch wohl nebenher mancherlei Verständnis für Händel und Beethoven und die Romantiker bei, hier schlägt diese Kunst, die die schon von den alten Griechen erkannte sittliche Urkraft der Musik bewahrt hat, feste Wurzeln im Herzen. Diese deutschen Kantoreien in ihrer schlichten, ehrlichen Art zu erhalten und, wo sie fehlen, neue zu gründen, das ist eine der wichtigsten Aufgaben der Musikpflege der Zukunft. Aus diesen Kantoreien stammen eine Unmege der tüchtigsten Musiker und Musikfreunde. . . Für die Kämpfe, die nach der Beendigung des Krieges gegen die dann sicher sehr großklappig auftretende veräußerlichte Genießerkultur zu führen sein werden, sind alle die Jünglinge und Männer, die unverdorben aus deutschen Kantoreien hervorgegangen sind, die stärksten Hilfskräfte. Sorgen wir dafür, besonders die Behörden, daß die deutschen Kantoreien nicht nur erhalten, sondern immer weiter ausgebaut werden, daß sie sich wie eine Unzahl kleiner Festungswerke deutscher Musikkultur überall in Deutschland dicht beieinander finden!"

BERLINER LOKALANZEIGER, 31. Januar 1915. — „Das Recht der Lebenden in der deutschen Tonkunst." Von Viktor von Woikowsky-Biedau. Die Aussichten für den deutschen dramatischen Tonsetzer in der Zukunft erscheinen dem Verfasser nicht eben rosig; an eine Besserung der bestehenden Verhältnisse vermag er nicht recht zu glauben. „. . . Überall, an allen Bühnen wollen dieselben Leute sitzen, deren Beharrungsvermögen das tätige Eintreten für andere Werke als die von Richard Strauß, Humperdinck und vielleicht noch Eugen d'Albert von vornherein bisher verhindert hat und weiter verhindern wird. Die wenigen Ausnahmen davon lassen sich an den Fingern herzählen: die Intendanten und Kapellmeister, die ihre Aufgabe als heilige Pflicht auffassen, der deutschen Kunst um ihrer selbst willen zu helfen. Wohin man blickt, Cliquenwirtschaft auf Gegenseitigkeit. Das wird sich auch nach dem Kriege nicht ändern, kann sich nicht ändern, wenn nicht in die Instruktionen der Hoftheaterintendanten und in die städtischen Verträge usw. die Verpflichtung des Bühnenleiters aufgenommen wird, in jedem Jahre zwei bis drei deutsche Erstaufführungen und mindestens eine deutsche Uraufführung herauszubringen, wie es bezüglich französischer Werke die vertragsmäßig festgelegte Verpflichtung der Direktion an der Pariser Großen Oper war und wohl auch weiter sein wird. Ohne diese Maßnahme wird alles in derselben gemächlichen Gangart weitertrotten. Man wird Spielpläne pflegen, deren Neuheiten den Reiz der Jugend längst verloren haben, und wird den alten Werken immer wieder ein neues mehr oder weniger kostbares Mäntelchen umhängen, um damit prunken zu können. Man wird die neuen, eingereichten Werke mit derselben Liebe und Aufmerksamkeit „prüfen", die vorher üblich war. Wer hinter den Kulissen Bescheid weiß, wird mir beipflichten. Er wird mir auch bestätigen, daß das mehr und mehr durchgebildete ‚Starsystem' unserer ersten Bühnen nach wie vor ein Haupthindernis für die Aufführung von Neuheiten überhaupt und damit vorzugsweise derjenigen deutschen Ursprungs bilden wird . . ." Willy Renz



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

141. **Edwin Lindner:** Richard Wagner über „Tannhäuser". Aussprüche des Meisters über sein Werk aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1914 8°. LIX, 572 Seiten. (Mk. 6.—, geb. Mk. 7.50.)

Den früheren Büchern über „Tristan" und „Parsifal" folgt in gleicher Anlage und Ausführung, aber in erheblich vermehrtem Umfang das „Tannhäuser"-Buch. Über keines seiner Werke hat Wagner so oft und viel geschrieben als gerade über „Tannhäuser". In den Schriften sind dem „Tannhäuser" mehrere besondere Abhandlungen gewidmet: über die Aufführung des Werkes, Programm zur Ouvertüre, Bericht über die Pariser Aufführung. In der „Mitteilung an meine Freunde", in der „Zukunftsmusik", in den Erinnerungen an Schnorr, im Aufsatz „Über das Dirigieren" ist sehr viel vom „Tannhäuser" die Rede. Die Briefe und die Autobiographie beschäftigen sich an zahllosen Stellen mit dem „Tannhäuser". Bei dieser Überfülle des Stoffes hatte sich der Verfasser eher einzuschränken, um den Umfang des Buches in mäßigen Grenzen zu halten. Nur die wichtigsten Stellen werden in großem Druck, die weniger wichtigen aber in kleinem Druck gegeben. Die umfangreiche Abhandlung über die Aufführung des „Tannhäuser" erscheint nur im Auszug. Die Programme zum Einzug der Gäste und zu Tannhäusers Romfahrt, die von Kapp und Sternfeld mit Recht in die Ausgabe der Schriften Wagners aufgenommen wurden, fehlen leider ganz. Die Stoffmasse ist wieder in vier Gruppen gegliedert: Briefe, Schriften, Autobiographie, Gespräch. Den meisten Raum, bis Seite 452, beanspruchen die Briefe. In der Einleitung behandelt Lindner in kurzen Zügen die Entstehungsgeschichte des Werkes und seine Schicksale. Die Dresdener Uraufführung, die Pariser Aufführung, das Bayreuther Festspiel nach Wagners Tode (1891 und 1892, 1904) werden besprochen. Dagegen ist die so wichtige Aufnahme der Pariser Bearbeitung in München (1. August 1867) sowie die unter Wagners Beteiligung erfolgte Wiener Aufführung vom 22. November 1875 nicht berücksichtigt.

Aus dem Buche lernen wir die Entstehung der Dichtung, die verschiedenen nachträglichen Bearbeitungen, die Verbreitung über die Bühnen Deutschlands und des Auslands kennen. Daneben kommen allerlei geschäftliche Fragen, besonders die unerquicklichen Verhältnisse zum Verleger C. F. Meser und die oft sehr umständlichen Verhandlungen mit den Theaterdirektoren, zur Sprache. Es ist eine förmliche Leidensgeschichte. Wagner setzt seine ganze Kraft an die möglichste Vollkommenheit des Werkes und an die Verwirklichung einer idealen Aufführung und sieht sich immer wieder gezwungen, den „Tannhäuser" dem gewöhnlichsten Theaterbetrieb preiszugeben. Noch heute sind einzelne Forderungen der Partitur unerfüllt geblieben. So war z. B. die berühmte Stelle „Zum Heil den Sündigen zu führen" in der neuen Bearbeitung nur dadurch zu retten, daß „Tannhäuser" allein ohne die dazu gehörigen Stimmen der Sänger und Ritter sich vernehmen ließ. Dieser Notbehelf, dem die Vertonung des Ganzen eigentlich widerspricht, wurde seitdem, sogar im Bayreuther Festspiel, streng festgehalten. Die Hauptstelle der Tannhäuserrolle wird mithin entweder gar nicht oder nur unvollkommen auf unseren Bühnen vorgetragen! Bei einem vorzüglichen und stimmbegabten Sänger und gut geschulten Chören wäre es vielleicht doch möglich, den ursprünglichen Anforderungen nachzukommen. Aber niemand denkt daran! Die Schicksale des „Tannhäuser" spiegeln das Verhältnis der Kunst Richard Wagners zur Welt in erschöpfender und ergreifender Weise wieder. Darum wirkt das reichhaltige Buch wie eine ernste Mahnung, zum hohen Ziele immerfort weiterzustreben. Der Sänger und Darsteller, der Spielleiter, der Dirigent, der Maler und der Forscher, sie alle können reichen Gewinn aus diesen Blättern davontragen. Aber gerade um den so außergewöhnlich vielseitigen Inhalt nutzbar zu machen, hätte durch ausführliche, ins einzelne gehende Register mehr geschehen sollen. Wohl führt das Namenverzeichnis alle Personennamen sorgfältig auf, aber das Hauptstichwort „Tannhäuser" läßt den Benutzer in wichtigen Fragen im Stich! Da finden wir zwar unter „Aufführungen" eine lange Zahlenreihe, aber keinen einzigen Ortsnamen. Man möchte doch aus dem Verzeichnis entnehmen, welche Hof- und Stadttheater mit Aufführungen erwähnt sind. Das ist aber nur möglich, wenn man geduldig sämtliche Zahlen nachschlägt. Die seltsame Vorbemerkung „Ortsnamen sind, weil schon im Inhaltsverzeichnis angeführt, nicht wieder abgedruckt", ist unverständlich. Im Inhaltsverzeichnis findet man nur den Aufgabeort des Briefes, nicht aber die Städte, die für eine „Tannhäuser"-Aufführung in Betracht kommen. Das Verzeichnis versagt ferner für so wichtige Dinge wie z. B. die Pariser Bearbeitung. Ein Blick in Hans von Wolzogens Namen- und Sachregister, das nun im 16. Band der Volksausgabe der Sämtlichen Schriften in erweiterter Gestalt vorliegt, hätte den Weg zu einer gründlichen und alle Wünsche befriedigenden Anordnung und Aufzählung der wesentlichen Einzelheiten gewiesen. Lindner selbst empfindet die erdrückende Masse des vorhandenen Materials, wo das Wesentliche unter sehr viel Nebensächlichen verschwindet, als eine besondere Schwierigkeit, der eben ein gutes und sorgfältiges Sachverzeichnis abgeholfen hätte. Die kurzen Inhaltsangaben, die der Verfasser zur raschen Übersicht den ausgehobenen Briefstellen voransetzt, bieten in ihrer Regestenform eine gute Unterlage für ein ins einzelne gehendes Register. Die Anmerkung auf S. 44 ist irrig: Wagner zitiert den Text des Preisliedes an Venus natürlich nach dem Wortlaut der Partitur, nicht „ungenau". Der Brief an Mathilde Wesendonk S. 202 bezieht sich gar nicht auf das „Tannhäuser"-Buch Franz Müllers, sondern auf dessen Nibelungenschrift.

Wolfgang Golther

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## MUSIKALIEN

142. **Dirk Fock:** Die Jungfrau von Orleans, Konzertarie für dramatischen Sopran mit Orchesterbegleitung. op. 6. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Partitur Mk. 4.—, Orchesterstimmen Mk. 8.—.)

Schillers „Jungfrau" erfreute sich in hohem Maße der Beachtung der Tonsetzer. Im Operngewande erschien die Schlachtenmaid in Werken von Volckert, Carafa, Vaccaj, Pacini, Balfe, Hoven, Verdi, Langert, Duprez, Mermet, Tschaikowsky, Reznicek, Massé. Als Konzertgesangswerk sei unter den zahlreichen Schwestern die jüngste, Enrico Bossi's „Johanna d'Arc" vom Jahre 1914 genannt. Die Librettisten gingen oft recht frei mit der Urdichtung um. Auch die vorliegende Konzertarie trägt den Partiturvermerk: „Text frei nach Schiller"; die Freiheit beschränkt sich hier jedoch auf starke, zumeist durch die Breite des gesungenen Wortes gebotene Striche in dem großen Monologe und auf die Versetzung von vier Verszeilen — der Dichterfürst wird also wohl Verzeihung gelten lassen. Ein Fehler ist's hingegen, daß der Komponist Schillers Notiz „Die Musik hinter der Szene geht in eine weiche, schmelzende Melodie über" mit „Stillschweigen" übergeht und unbesorgt singen läßt: „Wehe! Weh mir! Welche Töne! Wie verführen sie mein Ohr!" obwohl die hierzu einleitenden Orchestertakte der „verführenden Töne", der „schmelzenden Melodie" durchaus ermangeln. Wenn, wie es hier geschehen, der Weheruf über die verlockende Melodie zugleich mit dem Beginn dieser Melodie ausgestoßen wird, so erscheint mir das ebenso richtig, als wenn jemand ruft: „Ich bin verwundet!" und dann erst die Verwundung erhält. Überhaupt kann man über die Wahrheit des Ausdrucks, über die Behandlung des Wortes in dieser Konzertarie hier und da rechten (der Name „Konzertarie" hat übrigens seit Wagner bereits etwas an sich, das auf Unwahrhaftigkeit, Prunkhaftigkeit u. dgl. hinweist). Manches ist in solcher Beziehung vielleicht auf den Ausländer zu schieben, anderes dürfte durch Effektsucht verschuldet sein. Letzteres gilt z. B., wenn der Komponist die Anfangszeilen: „Die Waffen ruh'n, des Krieges Stürme schweigen, auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz" hochdramatisch vertont und das Wort „Tanz" (bei Schiller folgt ein Komma, Dirk Fock ändert bezeichnenderweise die Interpunktion effektvoll: „Tanz!") im Fortissimo auf dem wilden, hohen H in alle Welt hinausschreien läßt; das völlige Gegenteil, Ruhe, piano und tiefe oder mittlere Lage erachte ich an jener Stelle für weit richtiger. Ein anderes Beispiel: „Wieder fänd' ich meinen Mut!" Der Komponist legt den Akzent und Höhepunkt auf das „meinen" (*fff* $a^2$—$gis^2$!) — und Schillers Unterstreichen in „Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild" blieb ebenfalls unrespektiert, der Komponist unterstrich „Sobald" und huschte über „sah" leicht hinweg. Doch genug des Aber! Ich würde mich kürzer gefaßt haben, wenn nicht auch Achtenswertes in der Arie entgegenträte. Durch Fehler in der Deklamation wird das große Publikum zumeist wenig geärgert: die einen achten auf den Text überhaupt wenig, und andere geben sich vergeblich Mühe, den unverständlichen Sänger zu ergründen: es muß also die große Linie wirken. Die allgemeine Stimmung, den Charakter der einzelnen Bilder und Abschnitte des Monologes hat der Tonsetzer gut und wirksam getroffen, die Gegensätze geschickt vermittelt, Licht und Schatten effektvoll verteilt. Wagner, Verdi und R. Strauß sind die Lehrmeister gewesen. Von einem Opus mit der niedrigen Zahl „6" wird man natürlich keine ureigenen, sonderlich neuen Töne erwarten. Über die Instrumentierung (Holzbläser dreifach, natürlich fehlt Englischhorn und Baßklarinette nicht) ist entschieden Rühmliches zu bezeugen. Kurzum: eine dankbare, erfolgsichere Nummer für eine Sängerin mit großer Stimme.

143. **Adolph M. Foerster:** Vorspiel zu Goethes „Faust" für Orchester. op. 48. Verlag: Carl Fischer, New York.

Das bekannte Schema: ein paar monodische, grübelnde Takte in der Tiefe der großen Oktave, tiefe Streicherharmonieen in Halbtonschritten, feierliche Posaunenklänge, Unzufriedenheit, Murren und Begehren der Violinen auf der G-Saite im Zeitmaß „Animato", nach dem *fff* das Bild Gretchens (im vorliegenden Falle Reminiszenz an das Liebesduett im zweiten „Faust"-Akte Gounod's), Mephisto (natürlich durch den teuflischen verminderten Septimenakkord illustriert, den der amerikanische Tonsetzer in gebrochener Gestalt in bescheidener Weise als ausreichend charakteristisches Motiv erachtet und bis zum ärgsten Überdruß repetiert), dann folgt . . . Aber was wollen wir uns weiter mit diesem Opus beschäftigen? Gedankenlose, seichte, nichtssagende, etüdenhafte Tonverbindung! Wenn es sich um ein Vorspiel zu irgendeinem Zauberstück „Faustulus" irgendeines biederen, dichtenden Handwerkers handelte, dann dürfte das vorliegende Musikstück am rechten Platze sein; der „Barbar" Goethe hingegen verdient mehr Achtung, „mehr Licht".

Franz Dubitzky

144. **Madrigale berühmter Meister des 16. bis 17. Jahrhunderts.** Bd. III. Herausgegeben von W. Barclay Squire. Edition Breitkopf, No. 3611.

Die in diesem dritten Bande der vortrefflich angelegten Madrigalsammlung vereinigten Gesänge, für die der auch in Deutschland als Gelehrter geschätzte Kustos am British Museum verantwortlich zeichnet, können, wenn des Krieges Stürme wieder schweigen werden, manchen, der es noch nicht wissen sollte, davon überzeugen, daß in der Vergangenheit England wirklich einmal etwas in der Musik geleistet hat. Im Anfange des Krieges hat zwar der und jener Journalist das wieder einmal urbi et orbi gegenüber bestritten, und ein waschechter Hofrat hat sogar nachgewiesen, daß Shakespeare mit dem Manne, der nicht Musik in sich selbst habe und deshalb nur zu Verrat und Tücke tauge, seine Landsleute gemeint habe! Das war Massensuggestion. Glücklicherweise sind wir heute von ihr wiederum frei, und je mehr und heftiger England bekriegt zu werden verdient, um so weniger gilt es, das Große und Gute, das die Engländer früherer Zeiten der Welt geschenkt haben, und das keine journalistische Feder je aus dem Kulturbesitze der Welt streichen wird, anzugreifen. Daß die



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meister, von denen Squire hier einige Werke zusammengestellt hat, je wieder lebendiger Besitz unserer oder kommender Tage werden können, glaube ich nicht. Stellen die Stücke ja auch nicht einmal das Beste der alten englischen Kunst dar. Wird die Sammlung gleichwohl hiermit empfohlen, so geschieht das dem rührigen Verlage zuliebe, um des Herausgebers willen, dem auch die deutschen Historiker für manche freundlich und uneigennützig geleistete Hilfe verpflichtet sind, vor allem aber der Sache selbst wegen. Doch seien da einige einschränkende Worte beigefügt. Wir haben in den letzten Jahren viele Sammelwerke erlebt, die nur recht geringe Spuren im öffentlichen Musikleben hinterlassen haben. Beethoven könnte heute wieder gegen die Bearbeitungs-Wütigkeit wettern, und ich glaube, die Verleger sollten sich in Zukunft wirklich etwas zurückhaltender bei solchen Veröffentlichungen zeigen, da eine Sammlung, eine Ausgabe (Verzeihung: „Edition") die andere totzuschlagen droht. Viel zu viel Geschäft, viel zu wenig künstlerisches Abwägen! Die Auswahl Squire's verrät wieder seine geschickte Hand und seine genaue Kenntnis der Musikliteratur der Zeit des Ausgangs der Queen Bess und der beiden folgenden Jahrzehnte. Auch mit den deutschen Versen John Bernhoffs wird man sich im ganzen einverstanden erklären können, wenngleich Stellen wie diese:

grau|sam der Tod. Ihre|Lämmlein hü|tend

alles andere nur nicht gut sind. Oder wollte Bernhoff archaisieren? Das wäre ganz und gar verfehlt, da er das Deutsch des 16. oder 17. Jahrhunderts selbst nicht nachgeahmt hat.

Wilibald Nagel

145. **Oscar von Waldkirch:** Sechs Lieder mit Klavier. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Diese Tonstücke sind einmal wirkliche Lieder in dem Sinne, daß die Gesangsstimme durch frische, glücklich erfundene Melodieen stets vorherrscht, anstatt sich in der sonst so beliebten rezitativartigen Deklamation zu bewegen und dem Klavier die musikalische Hauptaufgabe zu überlassen. Dabei versteht sich aber der Tonsetzer ganz vortrefflich auf musikalische Stimmungsmalerei, was „Manch Bild vergangener Zeiten" deutlich zeigt. Auch „Am Kreuzweg" ist in seiner Knappheit und Eindringlichkeit ein Kabinettstück. „Lockung" und „Zwiegesang" möchte ich weiter als besonders gelungen hervorheben.

146. **V. Goller:** „Die eiserne Harfe". Zwölf religiöse Kriegslieder für Gesang und Orgel. Verlag: Friedrich Pustet, Regensburg. (Mk. 0.80.)

In dieser Sammlung, die, wie die zahlreichen Mariengesänge beweisen, zum Gebrauch in katholischen Gemeinden und Kirchen bestimmt ist, findet sich manches musikalisch wertvolle alte Stück. Der Herausgeber selbst hat einige Kompositionen beigesteuert, die sich in Ausdruck und Satzweise an die altdeutschen Vorbilder glücklich anschließen. Auf Einfachheit in Singstimme und Begleitung ist allenthalben Rücksicht genommen, so daß die Benutzung des inhaltreichen Heftes bei Kriegsandachten und sonstigen Veranstaltungen keinerlei Schwierigkeiten begegnen dürfte. Man darf dieser Veröffentlichung weite Verbreitung wünschen.

147. **Alfons Blümel:** Hindenburg-Ballade für Gesang und Klavier. Universal-Edition. Wien und Leipzig.

Das Gedicht Franz Karl Ginzkeys ist weder eine Ballade noch sonst irgendwie wertvoll, da ihm Plastik der Darstellung ebenso mangelt wie echte Volkstümlichkeit des Ausdrucks. Man sollte es nicht für möglich halten, daß ein solches Gedicht vertont wird. Es ist auch durch Blümels Musik nicht annehmbarer geworden, obwohl sich der Tonsetzer eifrig bemüht hat, in Melodik, Rhythmik und Tonmalerei den Balladenton einigermaßen zu treffen. Aber seinen melodischen Wendungen fehlt die schlichte Eindringlichkeit, die er z. B. an Loewes Balladen studieren könnte, und der ganze Tonsatz macht mehr den Eindruck des Schnellfertigen als des sorgfältig Gearbeiteten. Ich glaube nicht, daß Held Hindenburg über diese Andichtung seiner Person sehr erbaut sein würde, wenn er überhaupt Zeit hätte, sich um solche Dinge zu kümmern.

148. **Karl Bleyle:** „Die Mütter, die längst in der Erde ruh'n". Für Gesang und Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 1.20.)

Ein kurzer, aber an Gehalt und Stimmung reicher Gesang, der ernst und geheimnisvoll tönt und sicher seinen Eindruck nicht verfehlen wird. Die gute Verwertung eines ausdrucksvollen Baßmotives in der Begleitung verdient besonders hervorgehoben zu werden.

149. **John Julia Scheffler:** Zwei deutsche Kriegslieder für Männerchor. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.40, bez. M. 1.80.)

Das erste dieser Tonstücke: „Deutschlands Fahnenlied" ist ein gut geschriebener, nicht gerade modern gesetzter, aber gewiß recht wohlklingender Chor. Das „Alte Soldatenlied für die kaiserliche Armee" erhält durch die Benutzung eines fanfarenartigen alten Landsknechtsrufs etwas ungestüm Drängendes, und diese Eigenschaft ist bis zum Schlusse gewahrt, so daß der Gesamteindruck sehr lebendig sein dürfte.

150. **Adolf Kirchl:** Fünf Soldatenlieder für eine mittlere Singstimme mit Klavier. Universal-Edition A. G., Wien und Leipzig.

Sangbar, volksmäßig frisch, leicht in Singstimme und Begleitung und auf alle musikalische Gelehrsamkeit verzichtend, sind diese fünf Lieder wohl geeignet, in weiten Kreisen gesungen zu werden. Besonders das ernst-feierliche „Gelübde" und das derb-humoristische, kecke Liedchen „Bärenspaß" seien aus dem Inhalt des gut ausgestatteten Heftes hervorgehoben.

151. **Fritz Lubrich sen.:** „Die Soldatenmutter" für Männerchor. op. 101. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Bei aller Volkstümlichkeit ein Chorlied, dessen Satz die kundige Hand des Meisters verrät; besonders glücklich ist der Wechsel zwischen vier- und dreistimmiger Satzweise, wodurch das strophenmäßig vertonte Lied eigenartige Schattierungen erhält.

F. A. Geißler

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRITIK

## OPER

BRESLAU: Mit der Spieloper sind wir in diesem Winter recht angenehm daran. Es wird eine ungewöhnliche Vorbereitungsmühe an die leichten Werke gewendet und sie pflegt sich zu belohnen. So tollten jüngst die „Lustigen Weiber" in funkelnagelneuem szenischem Gewande, von Kapellmeister Müller-Prem liebevoll behütet, jugendfrisch wie nur je, über die Bühne. Einige Gelegenheitsübertreibungen der drastischen Laune, auf die die Spielleitung des Indentanten Runge die lustige Handlung gestimmt hatte, mußten in den Kauf genommen werden. Die Damen von Catopol (Fluth), Neisch (Reich), Reinhardt (Anna), die Herren Wilhelmi (Falstaff), Rudow (Fluth), Färbach (Fenton) einten sich zu einem Zusammenspiel, das diese Bezeichnung wirklich und wahrhaftig verdiente. Viel weniger gut ergeht es derzeit — Richard Wagner. Ihn treffen zumeist die jetzt sich häufenden Anstellungs-Gastspiele, und da bei der Auswahl der Kandidaten nicht immer die notwendige Vorsicht geübt wird, so kamen zumal „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Walküre" schon zu beträchtlichem Schaden. Das „Rheingold" durfte freilich auf Gäste verzichten, hob sich aber über das solistische Mittelmaß nirgend heraus, blieb auch stellenweise darunter. Dem „Siegfried" ward gar eine Katastrophe beschieden. Eine ehemalige Münchener Hofopernsängerin, die die Brünnhilde als zweite Anstellungsrolle singen sollte, hatte in der „Walküre" nicht die von ihr erwartete volle Gegenliebe der Kritik gefunden und zog es vor, schleunigst wieder abzureiten. Trotzdem wir nun zwei eigene „Siegfried"-Brünnhilden besitzen, wurde aus unerforschlichen Gründen eine Aushilfssängerin aus Leipzig herbeigeholt, und diese „schmiß" den Schlußauftritt durch zähes Zu-Tief- und Falsch-Singen nach allen Regeln der Unkunst. Dem Helden Siegfried kam es zu spät zum Bewußtsein, daß er diese Brünnhilde nicht hätte erwecken, sondern schlafen lassen sollen. Wenn die Intendanz aus diesem peinlichen Vorfall die Lehre ziehen sollte, eine gefährdete Vorstellung lieber abzusetzen, als mit Hilfe unbekannter Nothelfer zu erzwingen, so wird das schmerzliche Opfer dieses „Siegfried"-Abends wenigstens nicht umsonst gebracht sein. Zwischen Nicolai und Wagner gastierte Jadlowker-Berlin als stimmlich glanzvoller Radames. Dr. Erich Freund

DRESDEN: Trotz des Krieges hat die Theaterleitung in der Reihe der Neuinszenierungen Wagnerscher Werke keine Unterbrechung eintreten lassen, und so sahen wir jetzt „Tristan und Isolde" in vollständig neuem Bühnengewande. Um gerecht zu sein, muß man überlegen, daß jede Neugestaltung der Bühnenbilder mit dem Beharrungsvermögen der Zuschauer zu kämpfen hat. Die altgewohnten Szenenbilder, mit denen sich, wie hier bei „Tristan und Isolde" so viele unvergeßliche Erinnerungen verbinden (Schuch, Gudehus, Burrian, von Bary, Malten, Wittich, Huhn, Scheidemantel, Perron), sind uns lieb geworden trotz ihrer verblichenen Farben und trotz ihrer oft augenfälligen Sinnwidrigkeiten, und darum stören uns neue Dekorationen zunächst mehr den Gesamteindruck, als daß sie stimmungfördernd wirken. Dazu kommt, daß nach den bisherigen Erfahrungen so manche Neuerung durchaus keine Verbesserung bedeutet. Um so erfreulicher ist es, daß die schwierige Frage des segelnden Schiffs im ersten Akt mit außerordentlichem Glück gelöst ist, so daß dabei in keinem Beschauer irgendwelche Einwendungen gegen ihre Wahrscheinlichkeit laut werden können. Von einem inmitten des von rechts nach links fahrenden Wikingerschiffs stehenden Mast aus ist durch zwei gelbe, etwa im rechten Winkel sich treffende Vorhänge ein zeltartiges Gemach abgeteilt, das nach der dem Zuschauer zugekehrten Seite des Schiffes offen ist. Der Vorhang rechts trennt das Zelt von dem Schiffshinterteil, auf dem Tristan sichtbar wird. Am Schlusse des Aktes werden beide Vorhänge zurückgezogen, und nun erscheinen Strand und Burg sinngemäß am Schnabel des Fahrzeugs. Die Dekoration des zweiten Aktes ist weniger gelungen. Neben einem Schlosse, das wie die Riesenburg im Märchen aussieht, ragen ungeheuere kahle Stämme von Nadelbäumen auf, deren Kronen unsichtbar sind. Kein Laubgebüsch, nichts Anmutiges, keine helle Sommernacht, sondern tiefes, schicksalsschweres Dunkel. Der dritte Akt bot mit dem efeubewachsenen Wänden der Burg Karreol und der Warte mit dem Ausblick auf das Meer ein schönes Bild, nur die Kampfszene kam, infolge der seitlichen Lage des Tores, nur wenig zur Geltung. Neubesetzt war die Partie der Brangäne mit Anka Horvath, die zwar weit Besseres leistete als einige Zeit vorher in der Rolle der Fricka, aber doch weder stimmlich noch darstellerisch die Partnerin einer Eva von der Osten Plaschke sein kann. Die Isolde dieser hochbegabten Künstlerin wies gegen früher eine schöne Verinnerlichung auf, so daß man an vielen Stellen aufs tiefste ergriffen war. Friedrich Plaschkes Kurwenal war in jeder Hinsicht mustergültig, nur der nach ungarischer Weise herabhängende Schnurrbart paßte nicht zu dem germanischen Helden. Fritz Vogelstrom als Tristan und Georg Zottmayr als König Marke vervollständigten den guten Gesamteindruck der Vorstellung, mit deren wundervoll abgetönter, das polyphone Gewebe meisterlich klarlegender, aber nie mit dem Orchester die Stimmen übertönender Leitung Hermann Kutzschbach sich wieder als Dirigent von höchsten Eigenschaften bewährte. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Zum Besten der Pensions- und Unterstützungskasse des Theaterorchesters wurde in neuer Einstudierung „Boccaccio" gegeben. Die Erwartung, daß Charlotte Uhr in der Titelrolle unter jedem Gesichtspunkt eine Prachtleistung bieten werde, wurde bestätigt; auch sonst wurde die von Dr. Rottenberg geleitete Aufführung den Qualitäten des Suppé'schen Werkes vollauf gerecht. — Frau Maria Petzl-Demmer vom Chemnitzer Stadttheater wußte bei einem Gastspiel als Amneris nicht die Höhe zu halten, auf der sie als Carmen zuvor befunden worden war. Dagegen hat sich die Bühnenleitung bei drei anderen Anwärtern nunmehr offiziell zu einem Ja entschlossen: bei dem jungen lyrischen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tenor August Gesser vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg (dessen Frankfurter Anstellung bereits seit längerer Zeit gesichert war), der jugendlichen Sopranistin Priska Aich vom Stadttheater in Leipzig und der badischen Kammersängerin Frau Beatrice Lauer-Kottlar, die für die hochdramatischen Partieen zum Herbst 1916 verpflichtet worden ist, nachdem sie in einer Reihe von Aushilfsgastspielen den künstlerischen Befähigungsnachweis erbracht hatte. Dr. Rudolf Brandl

KÖLN: Im Opernhause freute man sich einer ausgezeichneten Neueinstudierung der „Zauberflöte" durch Gustav Brecher, der uns reinsten Mozartschen Geist vermittelte. Auch als Raoul in den „Hugenotten" genügte der Probekandidat Fritz Krauss von Kassel wohl stimmlich, aber nicht in gesangskünstlerischer und dramatischer Hinsicht. In sehr schönem Stile führte Walter Gaertner die gleichfalls neueinstudierte „Königin von Saba" vor. Leider ließ nur Marie Werhard-Poensgen in ihrer robusten und reichlich oberflächlichen Art als Inhaberin der Titelrolle ziemlich viel zu wünschen übrig. Eine gesanglich wie darstellerisch ungemein reizvolle Sulamith ist Wanda Achsel; dann bieten als Assad und Salomo Carl Schröder und Tilmann Liszewsky prächtige Gestaltungen. — Goldmark ist übrigens nicht, wie allgemein angenommen wird, 1832 geboren, sondern schon am 18. Mai 1830. So schrieb mir der Meister in einem vom 25. Februar 1902 datierten Briefe unter genauer Darlegung der Quellen des Irrtums wie auch der richtigen Feststellung. Paul Hiller

LEIPZIG: Unsere Oper hat in den zwei Monaten seit meinem letzten Opernbrief keinen Ehrgeiz nach musikalischen Großtaten in sich gespürt — im Gegensatz zu dem sonst zwar gemächlicheren, aber doch erfreulich stark zeitgenössisch gerichteten Konzertbetrieb. So hätte ich auch heute beinahe nur einiger Neueinübungen zu gedenken. Vor allen anderen: Die dauernde Anwesenheit des Operndirektors Otto Lohse, der früher bekanntlich seine Arbeit zwischen Brüssel und Leipzig teilte, kommt auch fernerhin dem ganzen Theatermusikleben zugute. Ihm verdankte man vor allem die neuerliche Einstudierung und Durchfeilung zweier musikalischer „Komödien": der „Fledermaus" und des „Rosenkavaliers." Wer die hiesigen Mitglieder nicht gekannt hätte, würde wohl nur aus dem allgemeinen Hochstand des gesanglichen Teils darauf haben schließen können, daß er es mit einer Besetzung mit Opernkräften zu tun hatte, so flott und frisch lief das Ding (L. Fladnitzer = Adele; Cl. Hansen-Schultheß = Rosalinde; E. Albert = Eisenstein; E. Possony = Falk; H. Lißmann = Alfred). Aus der Wiedergabe des Werkes des anderen Strauß sei nur der guten Vertreterin der Marschallin (G. Bartsch) und des — wenn das Wort auf den Lerchenauer am Platze ist — charaktervollen Ochs Hans Müllers gedacht. Fast durchweg sorgfältig und würdig der — trotz mancher Schwächen — großen inneren Schönheit des Werkes zu nennen war die letzte Neueinstudierung, die H. Götz' Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" unter der Obhut des Kapellmeisters B. Porst und des Spielleiters Marion galt. Die Vertreter der Hauptrollen — A. Sanden = Katharina, L. Modes-Wolf = Bianca, E. Klinghammer = Petruchio, H. Müller = Baptista — taten, soviel die Musik, die selbstverständlich Shakespeare'scher Beweglichkeit hemmend gegenüberstehen muß, irgend zuläßt. Immerhin erschien mir die Widerspenstige Frl. Sandens, so trefflich sie ausgearbeitet war, zu tragisch auch am Anfang ihrer Rolle. Im übrigen wurden ein paar Gastspiele erledigt, von denen nur die beiden von Joseph Vogl (Stadttheater von Breslau), der sich im „Tristan" und „Othello" mit vielem Glück und Erfolg um die verlassene Heldentenorstelle bewarb, erwähnt werden sollen. Dr. Max Unger

MÜNCHEN: Unser Spielplan ist durch die wiedererweckte Oper Götzens: „Der Widerspenstigen Zähmung" bereichert worden. Frau Mottls Käthchen war dieselbe Meisterleistung überlegenen, feinen Humors wie in alter Zeit, während Brodersens gutbürgerlicher Petruccio die vornehme Darstellung Feinhals' schmerzlich vermissen ließ. Noch vor wenigen Jahren hat man diesem Werk zugejubelt und sich um die Karten gerauft, wenn es gegeben wurde. Diesmal blieb man kühl, und die öffentliche Meinung bemerkte dazu, daß wir eben inzwischen kritischer geworden wären und jetzt erst fühlten, wie verblaßt diese Musik sei. Aber das ist ein bedauerliches Mißverständnis. Wir haben uns keineswegs verbessert, nur die musikalische Leitung dieser Oper ist schlechter geworden. Es geht nicht an, dieses zarte Werk einem handfesten Routinier auszuliefern. Nur ein Kapellmeister, der vollendet Kammermusik spielen und Lieder begleiten kann, soll diese Musik anrühren dürfen. Der vorige Leiter des Werkes hieß immerhin Felix Mottl. Wenn Bruno Walter sich selbst der Sache annehmen wollte, würden wir bald eine glänzende Rehabilitierung Götzens erleben. Alexander Berrsche

## KONZERT

BASEL: Der Krieg und die durch ihn notwendige Mobilisierung aller Kräfte ließ die ersten Aussichten für das Musikleben unserer Stadt äußerst prekär erscheinen. Zum Glück gestalteten sich die Verhältnisse über Erwarten günstig, so daß heute von einem nahezu normalen Betriebe gesprochen werden kann. Mit gewohntem Feinsinn führte Hermann Suter mit dem allerdings etwas dezimierten Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft drei Symphoniekonzerte durch, denen Maria Philippi, Joseph Szigeti und Paul Otto Möckel ihre solistische Mithilfe liehen. — An choralen Darbietungen größeren Stils brachte im Münsterkonzert des Basler Gesangvereins und der Liedertafel ein der Zeitstimmung trefflich angepaßtes Programm von hohem künstlerischen Wert und ernster Größe, dessen Hauptwerke die Motette „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen" und die monumentalen „Fest- und Gedenksprüche" von Johannes Brahms, sowie der „Psalm 23" von Franz Schubert in einer ebenso klangschönen wie originellen Bearbeitung für Männerchor, Harfe und Hörner durch Hermann Suter bildeten. Bachs „Magnificat" schloß die Veranstaltung,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

deren Solopartieen durch Johanna Mühlmann (Sopran), Adrienne Nahm (Mezzo), Maria Philippi (Alt), Joseph Cron (Tenor) und Piet Deutsch (Baß) gut vertreten waren. Sehr stimmungsstark und stilvoll-intim wußte der treffliche Münsterorganist Adolf Hamm, dessen Orgelabende zu Volkskonzerten im besten Sinne des Wortes sich entwickelten, die diesjährige Weihnachtsmusik des Basler Bach-Chors zu gestalten. Herzogenbergs „Weihnachtsoratorium", in glücklicher Kürzuug, und die Bach-Kantaten „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" und „Nun kommt der Heiden Heiland" vereinigten sich zu einem harmonischen Ganzen von edlen Proportionen. Chor und Orchester leisteten an tonaler Abtönung und Intensität des Ausdruckes Hervorragendes, und die Solisten Helene Tschudy (Sopran), Hanna Brenner (Alt), Joseph Cron (Tenor), Hans Ernst (Tenor), Arnold Zuber (Bariton) und der Berichterstatter (Baß) einten sich zu klangvollem Ensemble. — Eine Wiederholung der beiden Bach-Kantaten im Rahmen eines gewöhnlichen Gottesdienstes bildete einen wohlgelungenen und beachtenswerten Beitrag zur Bach-Renaissance. — An Solistenkonzerten brachte die Berichtszeit einen Liederabend Lydia Barblans (Sopran), der speziell nach der lyrischen Seite wertvolle Ausbeute ergab, und einen Klavierabend, in dem Ernst Levi sich als Pianist von unfehlbarer Technik und überragender Musikalität erwies.

Gebhard Reiner

BERLIN: Die Singakademie brachte in ihrem 2. Abonnementskonzerte unter Georg Schumanns Leitung eine Reihe von Chorstücken, die zu Dichtungen Goethes oder Schillers gesetzt sind: „Wanderers Sturmlied" für sechsstimmigen Chor und großes Orchester von Richard Strauß, eine Jugendarbeit des Tondichters, in der schon die Freude an Entfaltung reicher Klangmittel auffällt, die sich dann später noch viel weiter entwickeln sollte. Darauf folgte „Nänie" von Hermann Götz; diese Vertonung des Schillerschen Gedichtes hält aber keinen Vergleich aus mit der Musik, die Brahms zu diesem Gedichte gesetzt hat. Mir schien die Götzsche Musik ziemlich nüchtern und kahl, ohne Inspiration. Dagegen entfaltet Georg Schumanns „Sehnsucht" im Chorsatz wie in der Verwertung des Orchesters durchweg einen herrlichen Wohlklang. Liebevoll folgt der Musiker dem Gedankengange des Dichters in der Deutung des Wortes, verliert sich jedoch nicht zu sehr in Einzelheiten, versteht es, ein wohlabgerundetes Ganzes daraus zu bilden — ein wundervolles, klangreiches Chorwerk. Der „Gesang der Parzen" und das „Triumphlied" von Brahms bildeten den Schluß des Programms. Das erstere Stück gehört wie die „Nänie" zu dem eisernen Bestande des Singakademierepertoires; das „Triumphlied" wird ja überhaupt seltener gesungen, gehört auch nicht zu den wertvolleren Werken des Tondichters, der diese Musik zu Bibelworten gleich nach dem Kriege mit Frankreich 1870—71 geschrieben und unserem alten Kaiser Wilhelm gewidmet hat. An die Kraft des Sängerchores werden darin große Ansprüche gestellt, aber mehr an die materielle als an die Ausdrucksfähigkeit. Schon das Hauptmotiv, eine in Schnörkeleien aufgelöste Linie des „Heil dir im Siegerkranz"-Liedes scheint mir verfehlt; selbst wenn man darauf fahndet, vermag man die in der ganzen Welt bekannte Melodie doch kaum herauszuhören. Es klingt fast, als ob der Tondichter sich geniert hätte, diese Volksmelodie zu verarbeiten und sie mit Absicht unkenntlich gemacht hätte. Die Sänger und das Philharmonische Orchester zeigten sich den verschiedenartigen Aufgaben des Abends vollständig gewachsen und folgten ihrem Dirigenten mit glücklichem Gelingen. — In der Philharmonie leitete Richard Strauß an der Spitze des bedeutend verstärkten Orchesters ein Konzert, in dem ausschließlich seine eigenen Werke ausgeführt wurden: das festliche Präludium op. 61, eine geräuschvolle Gelegenheitsmusik, äußerlich prunkvollen Charakters, ebenso wie der Königsmarsch, mit dem der Abend schloß, ferner die Burleske für Klavier und Orchester, die eine junge Wiener Pianistin Wera Schapira mit kühner Bravour, sicherer technischer Meisterschaft, mit prickelndem Übermut ganz im Geiste der höchst interessanten Tondichtung auf dem Bechsteinschen Flügel spielte, die symphonische Dichtung „Heldenleben", die man doch am liebsten unter der geist- und temperamentvollen Leitung des Autors hört. Zwischen den instrumentalen Stücken sang Frau Eva Plaschke von der Osten eine Reihe Straußscher Lieder mit hinreißendem Schwunge des Ausdrucks; die „Cäcilie" und das Wiegenliedchen mußte sie doppelt geben. — Im Opernhause dirigierte Richard Strauß am Siebenten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle die Sinfonietta von E.W. Korngold, Liszts „Mazeppa", Beethovens „Egmont"-Ouvertüre und Fünfte Symphonie. Beim erstmaligen Hören mag ja das Werk des Wiener Wunderknaben Staunen erwecken über die Sicherheit, mit der ein Werdender bereits das moderne Orchester behandelt, wie ein Richard Strauß in seiner späteren Entwickelung. Aber der Mangel an Formensinn, der Kitzel an besonderen Klangeffekten stößt bei näherer Bekanntschaft doch mehr und mehr ab; schon der Diminutivtitel „Sinfonietta" wirkt bei einem Werke, das ein Riesenorchester beansprucht und eine Viertelstunde länger dauert als Beethovens Fünfte, geradezu lächerlich. Mich hat diese „aus fröhlichem Herzen" geschaffene Sinfonietta durchaus nicht fröhlich gestimmt. Liszts „Mazeppa" und Beethovens „Egmont"-Ouvertüre erfuhren diesen Abend eine ganz herrliche Aufführung; namentlich bei letzterem Werke bändigte der Dirigent sein Temperament, dem er allerdings, als er die Fünfte begann, voll die Zügel schießen ließ. — Am 22. Februar hat Nikisch bereits sein letztes Konzert in der Philharmonie dirigiert; es gab deren in diesem Winter nur sechs, statt der sonstigen zehn. Glucks „Iphigenien"-Ouvertüre und Beethovens in der schweren Kriegszeit besonders häufig gespielte „Eroica" bildeten den Hauptteil des Programms und gerade sie wirkt unter Nikischs Leitung stets wie ein Heldengesang. Als Solist war Ludwig Wüllner gewonnen, der aus dem 24. Gesang der Ilias „Hektors Bestattung" mit der melodramatisch begleitenden Orchestermusik von Botho Sigwart deklamierte, eine bewundernswerte Sprachleistung, die mich aufs tiefste ergriffen, geradezu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

innerlich gepackt hat. Es ist ja wahr, daß die Musik nicht gerade gedankenreich ist, aber sie trägt zur Stimmung bei, und wie der Rezitator die Register seines Organs ihr anpaßt, sie sich dienstbar macht, verdient höchste Anerkennung. — Konrad Ansorges Beethoven-Abend brachte die Sonaten in As op. 110, in Es op. 31 No. 3, in cis op. 27 und op. 57 in F, auch dazwischen noch das kleine Rondo in G. Den Höhepunkt bildete die cis-moll Sonate, die der Pianist ganz wundervoll gestaltete, auch der Appassionata konnte man in seiner Wiedergabe zustimmen. Weniger glückten ihm die beiden ersten, hier war der Künstler noch nicht im Bann von Beethovens Genius, auch versagte den Fingern allzuviel in technischer Hinsicht.

E. E. Taubert

Eine glänzende Aufführung der Lisztschen „Faust"-Symphonie, wie man sie sich schöner gar nicht wünschen konnte, veranstaltete mit dem Philharmonischen Orchester Selmar Meyrowitz (Tenorsolo: Otto Marak, Chor: Berliner Sängerverein, Orgel: Bernhard Irrgang); dagegen lag ihm das Brahmssche Doppelkonzert, um dessen Solostimmen sich Julius Thornberg und Paulus Bache verdient machten, weniger gut. Die mitwirkende Hofopernsängerin Claire Dux feierte mit der Arie der Anna aus Marschners „Hans Heiling" einen großen Triumph. — Hätte der Kammermusik-Abend, den das Wiener Rosé-Quartett im Verein mit Artur Schnabel veranstaltete, nicht in dem Riesenraum der Philharmonie stattgefunden, so wäre die Wirkung ideal gewesen, so aber ging doch manche klangliche Feinheit verloren; gespielt wurden das Dvořák'sche Klavierquintett (bei dem in Vertretung Paul Fischers die zweite Violine von Rudolf Fitzner ausgeführt wurde), das Brahmssche Klavierquartett op. 25 und Schuberts sogenanntes Florellenquintett (Kontrabaß Leberecht Goedecke), alles Werke, über deren Bedeutung die Annalen längst geschlossen sind.

Wilhelm Altmann

Moriz Rosenthal spielte Weber, Schumann, Chopin und — Rosenthal. Der Abstand zwischen den drei berühmten Komponisten und ihm ist nicht nur der selbstverständliche, nicht der zwischen Schöpfer und Nachschaffendem. Er ist noch ein ganz besonderer, wenn man an den Pianisten Rosenthal denkt. Da spielt er nun interessant und uninteressant die Webersche As-dur Sonate, — man hört auch dieses Stück wieder einmal gern. Zur Belehrung und zur Unterhaltung. Dann hört man die „Études symphoniques" ohne besondere Überraschung, bis zum Schluß die Überfülle des Klanges und die monströse Spielart daran erinnert, daß es Rosenthal ist, der spielt. Es folgen einige Stücke von Chopin — zum Teil poetisch zart, wie man sie nur ganz selten hört, zum Teil aber nichtssagend. Alles dies, also die Darbietungen eines ganzen Abends fast — all dies ist nicht Moriz Rosenthal. Nun aber kommt er in Person, als der, der von den Damen und Amerika in den Himmel geklatscht wird. Einem hübschen „Prélude" folgt die „Zweite Straußphantasie". Österreich, der Prater, Saphir, höheres Varieté, Künstlertragik, Eleganz, Kunst, Paganini — das, das ist das Letzte und das Echteste, das ist eines der artistischen Phänomene des vorigen Jahrhunderts, des Jahrhunderts vor dem großen Kriege. Das endlich ist Moriz Rosenthal. — Therese und Artur Schnabel gaben einen Schumann-Brahms-Abend mit nicht glücklich gewähltem Programm Die Händel-Variationen genügen schon eine Strecke, um die Kräfte des Hörers anzuspannen. Man verstehe richtig: umfangreiche Variationenwerke, möchten sie noch so großartig in ihrer Art sein, sollten die Pianisten nur äußerst, äußerst selten spielen (ebenso z. B. auch die Wandererphantasie). Und die achtzehn Davidsbündlertänze, die Schnabel an demselben Abend zu Gehör brachte, diese schon ganz und gar nicht. Das Publikum langweilte sich ganz furchtbar. Die einen gähnten, andere sahen überall wo anders hin, nur nicht nach dem Podium, und die Artigsten strengten sich an, daß es ein Jammer war. Nachher klatschte natürlich alles und dankte dem Künstler für den erlesenen Genuß. Es schämte sich vor Schumann und vor Schnabel. Wenn der Pianist auf dem Wege der Suggestion während seines treuen und schönen Spiels die Langeweile im Publikum nicht empfand, so sei er hier aufrichtig gewarnt. Und mit ihm alle, die solches und Ähnliches durchaus spielen möchten. Frau Schnabel sang Lieder, wie es von der geistigsten Vortragskünstlerin zu erwarten war. Am besten gelangen ihr die ernsten rein lyrischen Stücke, und am allerschönsten „Nicht mehr zu dir zu gehen" und „Weit, weit". — Hedwig Holtz (Klavier) und Kammersänger Max Wever gaben unter vielfacher Mitwirkung ein Wohltätigkeitskonzert. Es wurde anständig gesungen und musiziert. Die führende Kraft in der Cellosonate op. 36 von Grieg mit dem tüchtigen Gottfried Zeelander war die Pianistin. — Gertrud Kubel hat eine mächtige, gutgebildete Stimme. Trotz des flackernden Tones. Wer vor dem Vortrag der Schubertschen „Allmacht" den Saal verließ, wird sie sicher ungerecht kritisieren. Denn hier zeigte sie sich in ihrer möglichsten und besten Kunst. In der Kirche dürfte die Sängerin am vorteilhaftesten wirken.

Arno Nadel

Die Stimme von Paula Nivell ist klein und klingt spitz. Die gute Aussprache und der sinngemäße Vortrag können die Mängel der Tonbildung nicht wettmachen. Das bekannte Air aus der D-dur Suite von Bach erklang in einer Bearbeitung von Johannes Doebber für Klavier, Gesang und Violine. Von der Notwendigkeit einer solchen Bearbeitung konnte man freilich nicht überzeugt werden. Die Mitwirkung des talentvollen Geigers Emil Telmányi gereichte dem Konzert zum großen Vorteil. Erna Klein und Waldemar Liachowsky waren gediegene Begleiter. — Elisabeth Bokemeyer spielte mit den Philharmonikern unter Leitung von Camillo Hildebrand die beiden Klavierkonzerte in Es-dur von Beethoven und Liszt. Leider muß man sagen, daß sie in bezug auf künstlerische Feinheit der Darstellung dieser Werke mancherlei schuldig blieb. Vieles kam verwischt und schwunglos zum Vortrag. — Erich Ochs brachte an der Spitze des Blüthner-Orchesters die Fünfte Symphonie von Beethoven zu Gehör. Dieser junge Dirigent macht einen sehr sympathischen Eindruck. Er weiß, was er will. Seine Art zu musizieren ist selbstbewußt und voller Sicher-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heit, und eine elegante Art der Stabführung ist dem äußeren Bilde sehr günstig. Seine große Fähigkeit sprach auch aus den Orchesterbegleitungen. Der hochkultivierten Gesangskunst von Margarete Siems zuzuhören, war dabei ein erlesener Genuß. Auch Barbara Miekley-Kemp und Heinrich Knote steuerten wohlgelungene Gesangsvorträge bei. Waldemar Meyer spielte das Violinkonzert von Beethoven. — Der jugendliche Geiger Andreas Weißgerber hält es vorläufig nur mit der Virtuosität. Diese ist aber jetzt schon geradezu erstaunlich. Die schwierigsten und schnellsten Passagen erklingen blitzsauber und klar. Die mitwirkende Sängerin Elsa Rieß hat eine hübsche Stimme und nettes Vortragstalent. — Der zweite Sonatenabend von Ernst v. Dohnányi (Klavier) und Franz v. Vecsey (Violine) brachte zwischen Schumann und Beethoven die cis-moll Sonate op. 21 aus der Feder des Pianisten. Sie gehört wohl zu den gelungensten Schöpfungen Dohnányis. Voll von aparten Einfällen und Wendungen wirkt sie stets anregend und machte in dieser meisterhaften Ausführung einen sehr günstigen Eindruck. — Der Tenorist Georg A. Walter interessiert neben seiner hohen Gesangskunst immer durch seine eigenartigen Programme. Auch der Bach-Schubert-Abend, den er unter Assistenz von Elsa Walter (Klavier), Emil Prill (Flöte) und Louis Persinger (Violine) gab, zeichnete sich dadurch aus. Die fünf langen Arien aus Bachschen Kantaten waren ja etwas viel auf einmal, sie erfuhren aber eine vorzügliche Wiedergabe. Elsa Walter ist eine gute Pianistin und Musikerin. — Alexander Heinemann war bei seinem zweiten Lieder- und Balladenabend wieder im Vollbesitz seiner schönen Mittel. Die Stimme klang völlig ausgereift, gehorchte in allen Lagen mustergültig und gab alle Schattierungen des Ausdruckes willig her. Emil Thilo

Von bedeutenden Fortschritten zeugte der Liederabend von Martha Oppermann. In stimmlicher, wie gesangstechnischer Hinsicht hat sich die Sängerin ganz wesentlich vervollkommnet. Ihr Organ hat alle tonlich flachen Beiklänge früherer Zeit verloren, strömt voll und frei aus und überraschte durch edlen Wohlklang. Aufrichtige Freude bereitete sie dem Musiker durch den stilvollen Vortrag einiger bisher leider nahezu unbekannter Lieder von Joh. Seb. Bach, die den Stempel echt Bachschen Geistes unleugbar an der Stirn tragen. Von ihrem ausgezeichneten Begleiter Paul Schramm sang sie eine Gruppe von sieben neuen Liedern, in denen Schramms Kompositionstalent ungleich günstiger und greifbarer hervortrat als neulich in seiner Cellosuite. Der junge, ohne Zweifel hochbegabte Künstler zeigt hier eine bei seiner Jugend erstaunliche Reife und Tiefe der Ausdrucks- und Auffassungsfähigkeit. — Eine für Berlin interessante Neuerscheinung war die Sopranistin Anna Medek, k. ung. Hofopernsängerin. Ihre Stimme besitzt den eigenartigen glanzvollen Schmelz südländischer Stimmen, zu dem sich die ebenfalls in vieler Beziehung eigenartige Tongebung und Vokalisation spezifisch österreichischer Gesangsmanier gesellt, deren Vorzüge in unbedingt freier, wenn auch im Tonstrom nicht immer fest hinfließender Tongebung bestehen. Auch im Vortrag bekundete sie Wärme und Intelligenz, besonders in Beethovens Liebesklage, die ihr mit am besten gelang; erkannte man in den meisten ihrer sonstigen Liedervorträge, besonders was Temponuancierungen und starkes Unterstreichen einzelner Höhepunkte des Ausdrucks betrifft, doch sehr die Bühnensängerin, so stand sie dagegen in Verdi's „Aida"-Arie: „O Vaterland, ich seh' dich nimmerdar" durchaus auf der Höhe und lieferte eine stimmlich, wie gesanglich bedeutende Leistung, die den stürmischen Beifall des Publikums vollauf verdient hatte. Fritz Lindemann war ihr künstlerisch vollwertiger Begleiter. — Eine auffallend gut geschulte, mit frischen Stimmen begabte Sangesschar ist der St. Ursula-Mädchen-Chor. Ihrem tüchtigen Dirigenten, Eduard Goette, gereicht es zum Verdienst, die Schar der meist noch sehr jugendlichen Sängerinnen, was rhythmische Präzision und einheitliches Zusammenwirken betrifft, auf eine weit höhere Stufe der Sicherheit geführt zu haben, als dies sonst bei solchen Vereinigungen, deren Sangesmaterial ja naturgemäß sehr dem Wechsel unterworfen ist, der Fall zu sein pflegt. Auffallend, und zwar in höchst angenehmer Weise, war auch die absolut einwandfreie, saubere Intonation. Wertvolle Kunstgaben spendeten die beiden mitwirkenden Solisten, Frl. E. Ohlhoff, die für die erkrankte Frau Goette eingetreten war, mit Schubertschen und Schumannschen Liedern, und Georg A. Walter, der treffliche Bach-Sänger, der hier auch in Liedern des Antipoden Hugo Wolf seinen Mann stand. Am Flügel amtierte Otto Bake. — Einen freundlichen Erfolg ersang sich Ella Schmücker, deren Organ und Gesangskunst sich gegen früher günstig entwickelt hat. Da sie diesmal auch mit ihrem Programm bezüglich des Werts der zum Vortrag gewählten Nummern Glück hatte, verlief der Abend in angeregter Weise. Zwischendurch trug Laura Helbling-Lafont, von ihrem Gatten am Flügel begleitet, Corelli's „La Follia"-Variationen für Violine technisch sauber und mit energischen Akzenten vor. Die Begleitung der Gesänge lag bei Eduard Behm in den besten Händen. Emil Liepe

Willy Bardas hatte das Pech, die Serie dieswinterlicher, verunglückter „Beethoven-Abende" um einen zu vermehren. Er trat ohne innerliche Bereitschaft an unseren Meister heran. Überdies kam noch hinzu, daß er auch rein technisch höchst mangelhaft vorbereitet war. Die Passagen klangen so unklar, die Melismatik durch unmäßigen Pedalgebrauch dermaßen verwischt, daß man gut und gern behaupten kann: der Abend war ein einziges Fiasko, in jeder Hinsicht. — Ebba Hjertstedt, die junge schwedische Violinistin, ließ sich wieder einmal hören, und zwar mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung Max Grünbergs. Sie spielte die Konzerte in Es (No. 6) von W. A. Mozart, op. 61 von Beethoven und op. 22 (No. 2) von Wieniawski. Technisch ist sie zwar schon recht gut entwickelt, doch fehlt ihr in mancher Hinsicht noch „der letzte Schliff". Ihr Ton ist in der Kantilene von gutem Timbre. Bogentechnisch hat sie auch bisher fleißig studiert. Die Intonation ließ allerdings, namentlich in den höheren Lagen, in bewegteren Partieen manchen Wunsch unbefriedigt; doch glaube ich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vieles darauf zurückführen zu dürfen, daß der Dirigent nicht immer nur begleitete, sondern in Zeitmaß und Dynamik bestimmend auf die Solistin einzuwirken versuchte. Sehr zum Nachteil dieser und der Konzerte selbst. — Hildegard Stolle sang, verständnisvoll begleitet von Fritz Crome, neue Lieder von Alfred Bortz und F. Crome neben Liedern von Schubert, Brahms und Hugo Wolf. Vier Lieder von Bortz erlebten ihre Erstaufführung: „Abendwolke", „Tanzlied", „Stimme in den Schlaf" und „Wellentanzlied". Erstgenanntes, mit seiner verträumten Lyrik, wurde leider von der Sängerin in seiner poetischen Grundstimmung nicht erfaßt. Trotzdem wirkte es in seiner aparten Harmonik und träumerisch gestalteten Melodik sehr gut. Das „Tanzlied" ist sehr niedlich gemacht und gelang auch im Vortrag angemessen. Eine sog. „Zugabe" im besten Sinne. Die „Stimme in den Schlaf" fand ich allerdings sehr modern-sophistisch. Schon in der Konzeption scheint mir das Lied angekränkelt von gewollter Stimmungsmache, die aber in praxi ihre Wirkung gänzlich verfehlte. Dazu kommt eine fast etüdenhafte Begleitung, die in ihrer ewigen Sechzehntelbewegung sogar langweilig wirkt. Jedoch das nun folgende „Wellentanzlied" verscheuchte diese Mißstimmung alsbald gründlich. Hierin ist alles so natürlich empfunden, so überaus fein in Erfindung und Ausarbeitung, daß man seine helle Freude daran hatte. Darauf folgten fünf Lieder von Fritz Crome. Zum ersten Male wurden „Ekstase" und „Hei, du helles Blitzgefunkel" zu Gehör gebracht. Ersteres wirkt aber wenig ekstatisch; denn der Ostinatobaß ist hier ein Bleigewicht. Melodik und Harmonik waren in diesem und in letzterem fast gesucht modern. Immerhin schien mir die Idee des letzteren diesem näherliegend. Mehr Erfolg hatte der begleitende Komponist (auch Bortz begleitete seine Lieder selbst, und zwar sehr gewandt und geschmackvoll) mit seinen schon bekannteren Liedern. Die hier schon früher mit gutem Erfolg mehrfach aufgetretene Konzertgeberin litt anscheinend unter starker Indisposition, die den von Natur aus anmutigen Sopran nicht so recht zur Geltung kommen lassen wollte. Ein merkliches Tremolieren ließ namentlich den Glanz der Höhe vermissen. Auch die Vokale wurden nicht gleichmäßig gebildet. Im übrigen muß ich mich eines weiteren Urteils enthalten bis später. — Der Zufall wollte es, daß wir an zwei aufeinanderfolgenden Abenden alte deutsche und italienische Meister hörten. Alice Ehlers, eine gewandte Cembalistin, hatte sich mit Margarethe Bergh-Steingraeber vereinigt und trug außerdem einige Soli für Cembalo vor von J. S. Bach (c-moll Partita, D-dur Präludium und Fuge, Gavotte in g) und D. Scarlatti. Die Lieder waren meist auch bekanntere von G. B. Pergolese, G. Païsiello und Scarlatti, sowie von J. Haydn und G. Ph. Telemann. Die Cembalistin begleitete nur mitunter mit zu großer Willkür in der „Registratur", wenn man davon hier reden kann. Der Sopran M. Bergh-Steingraebers war leider, wohl infolge starker Erkältung, ziemlich „belegt", ließ aber in allem eine sorgfältige, gute Ausbildung unverkennbar hervortreten. Der Vortrag war im allgemeinen recht geschickt und stilistisch einwandfrei. — Helene Siegfried-Martini wurde von Elsa Müller am Klavier begleitet, gewiß nicht zum Nachteil der Komponisten. Außerdem hatte sie sich der Mitwirkung Louis van Laar's (Violine), sowie eines Streichquartetts der Herren van Laar, A. Weger (Violine), K. Froysaa (Bratsche) und G. Georgesco (Cello) versichert. (Auch bei vorgenanntem Konzert war L. van Laar beteiligt, nebst Arthur Fiedler (Violine) und G. Georgesco. Sie spielten mit der Konzertgeberin ein interessantes, ziemlich unbekanntes Konzert von J. Ch. Bach, dem „englischen", dessen letzter Satz die englische Nationalhymne als Thema und Variationen brachte.) Das Programm enthielt Werke von Adam Krieger, Joh. Sebastian, W. Friedemann und J. Christoph Bach, G. Tartini, Anton Caldara, Francesco Caccini (das Madrigal: „Amarilli, mia bella ..."), Martini-Kreisler, W. A. Mozart, G. Ch. Strattner, Anton Ernst Kopp und ein „Geistliches Wiegenlied" von einem „Unbekannten Meister". Es waren fast durchweg bekanntere Kompositionen, auch besonders die Instrumentalwerke. Louis van Laar spielte mit größtem Verständnis und mit guter Technik, wie es einem Musiker seines Rufes geziemt. „Kleinigkeiten" wollen da wenig besagen. Der Sopran der Konzertantin hat von Natur einen angenehm-metallischen Klang, der aber besser ausgenutzt werden könnte. Andererseits müßte sie dafür Sorge tragen, daß die Ungleichmäßigkeiten der Vokalisation beseitigt würden. Da klingt's mitunter gepreßt und scharf. Der Vortrag „an sich" hätte wohl verschiedentlich vertiefter sein können, doch wurde der Stil im großen und ganzen gewahrt. Jedenfalls war es in beiden Fällen eine dankenswerte Aufgabe, die alten Meisterwerke wieder einmal zu Gehör zu bringen.

Carl Robert Blum

BRESLAU: Die letzten Konzerte des Orchestervereins zeigten wieder mäßigen Besuch, obwohl Prof. Dohrn vorzügliche Programme bot und das Publikum weiß, daß Dohrn jedem Programm gegenüber derselbe bleibt: ein treuer und temperamentvoller Ausleger, eine universelle Künstlernatur mit der Fähigkeit, jeden Stil überzeugend zu treffen und erschöpfend zu behandeln. Mendelssohn (Symphonie No. 3), Beethoven (Symphonie No. 3), Brahms (No. 2), Strauß („Don Juan") vermochte das Publikum nicht in besonderem Maße anzuziehen. Auch die im Rahmen des Orchestervereins auftretenden Solisten: Ilona Durigo (Alt), Adolf Busch (Violine) und Margarete Loewe (Sopran), so vortrefflich sie alle sind, wollten nicht recht verfangen. Jedenfalls war vor Neujahr, wo die Russengefahr für Breslau noch bestand, der Besuch der Orchestervereinskonzerte stärker. Ein einziger hatte Glück, und ihm strömte das Publikum in hellen Scharen zu: Emil Sauer, dieser alte Jüngling, hat wieder alles behext. Er spielte Schumann (Konzert a-moll), Chopin, Liszt und ein wenig bekanntes, aber sehr effektvolles Präludium (op. 104 No. 1) von Mendelssohn. — Leider hat der Krieg seinen eisernen Arm auch nach dem Leiter unserer volkstümlichen Mittwochskonzerte ausgestreckt und ihn an die Kampffront nach Frankreich getragen. Die Vertretung Hermann Behrs hat zunächst Dohrn übernommen, bis eine Ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sammlung von Mitgliedern und Interessenten des Orchestervereins über das weitere Schicksal der Mittwochskonzerte Beschluß gefaßt haben wird. — Der einzige Kammermusik-Abend seit Neujahr brachte das Streichquartett op. 18 No. 4 von Beethoven, ein Klavierquartett (K. V. No. 478) von Mozart und die Sonate für Klavier und Violine op. 78 No. 1 von Brahms. Die Herren Dohrn, Wittenberg, Mundry (für Behr), Hermann und Melzer zeigten sich mit ihren Aufgaben vollkommen vertraut. — Viel Anklang fand ein Klavierabend von Max Puchat, der sich mit dem großzügigen Vortrag der h-moll Sonate von Liszt in die erste Reihe unserer schlesischen Pianisten stellte. — Vortrefflich besucht waren einige „Vaterländische Abende" des Gesangvereins Breslauer Lehrer unter Max Krause und des Gesangvereins Breslauer Lehrerinnen unter Max Gulbins.

Josef Schink

DRESDEN: Im 5. Hoftheaterkonzert der Reihe A kam Anton Bruckners Siebente Symphonie E-dur wieder einmal zu Gehör, und es war eine wahre Freude, festzustellen, daß die Aufnahme viel herzlicher war als früher. Die große Helferin Zeit wirkt eben auch für diesen Meister. Das echte Gold seiner Musik läßt sie in dem Maße erkennen, wie sie den modernen Aufputz mancher Modegröße zum Verbleichen bringt. Fritz Reiner hatte sich mit großer Liebe in das Werk eingelebt und brachte es mit straffer Konzentration, aber auch mit der nötigen Naivität und vor allem mit vielem Farbensinn zu Gehör, wobei natürlich die Königliche Kapelle einen Hauptanteil am Erfolg für sich in Anspruch nehmen darf. Daß Reiner mit Mozarts Symphonie Es-dur sich nicht so recht abfinden konnte, ist für seine Wesensart bezeichnend und muß entschieden bedauert werden. Das nächste Symphoniekonzert im Königlichen Opernhaus (B 5) war so etwas wie ein musikalisches Ereignis für Dresden, gelangte doch J. L. Nicodé's Sturm- und Sonnenlied „Gloria" erstmalig hier zur Aufführung, und zwar unter des Tonsetzers eigener Leitung. Das Werk, das seit seiner Uraufführung bei der Tonkünstlerversammlung in Frankfurt a/M. schon mehrfach aufgeführt worden ist, zeigt nicht nur von einem auf höchste Ziele gerichteten Wollen, sondern auch von einem so starken Können, daß man nur mit dem Hute in der Hand daran Kritik üben kann. Dennoch aber muß ganz offen gesagt werden, daß der Umfang (es dauert reichlich zwei Stunden ohne Pause) mit dem Inhalt nicht im richtigen Verhältnis steht. Was der Tonsetzer nach seinen eigenen Angaben sagen will, ist durchaus nicht neu, sondern findet sich seit Beethovens c-moll Symphonie eigentlich als Grundgedanke in allen großen Tonwerken und stellt, genau besehen, eine Vereinigung der Ideen der Neunten Symphonie, der „Meistersinger", des „Heldenlebens" und Nietzsches „Also sprach Zarathustra" dar. Die große Breite ist weder inhaltlich noch musikalisch gerechtfertigt, vielmehr würde das Werk, das in seiner jetzigen Form offenbar ermüdet, durch einige Striche wesentlich gewinnen. Aber es steckt eine Fülle schöner Gedanken, guter Musik in dem Werke, und einzelne Teile sind von großer, edler Schönheit. Die Wiedergabe durch die Königliche Kapelle und die Dresdener Singakademie war vortrefflich und brachte dem Tonsetzer, der früher durch seine ein Jahrzehnt lang veranstalteten Nicodé-Konzerte ein Vorkämpfer neuer Musik in Dresden war und als solcher noch unvergessen ist, einen wohl verdienten Erfolg ein. Ein Aufführungsabend des Tonkünstlervereins brachte eine Reihe von selten gehörten Meisterwerken in untadeligster Ausführung. Das Tripelkonzert D-dur für Flöte, Geige, Klavier und Streichorchester von Joh. Seb. Bach kann man nicht herrlicher hören als von Philipp Wunderlich, Rudolf Bärtich und Richard Buchmayer. Einen Genuß seltenster Art bereiteten Wunderlich, Bärtich und Alfred Spitzner sodann den Hörern mit der köstlich feinen Wiedergabe der fast unbekannten Serenade für Flöte, Geige und Bratsche von Beethoven. Mozarts Divertimento No. 2 gab Hermann Kutzschbach Gelegenheit, sich als Mozart-Dirigenten von hohem Rang zu bewähren. Als Gesangskraft wirkte Cornelius Bronsgeest mit, dessen tenorähnlicher, allzu weicher und süßlicher Bariton einigermaßen enttäuschte. Ein Liederabend von Walter Soomer litt leider unter dessen starker Erkältung, so daß Bertrand Roth für einige ausfallende Lieder mit seiner pianistischen Kunst einspringen mußte. Klavierabende von Teresa Careño, die in ihrer Art noch immer ohne Nebenbuhlerin dasteht, und Ignaz Friedman vervollständigten die Berichtszeit in erwünschter Weise. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Zu einem guten Zweck ließ sich Leonore Wallner wieder einmal hier hören. Nicht eben zum Vorteil der Künstlerin beherrschte die Gesangsballade das Programm, denn deren besondere Stilforderungen verlangen eine andere Individualität, als sie Frl. Wallner mit ihrer vorzugsweise auf das Lyrisch-Musikalische gerichteten Art besitzt. — Der junge Hamburger Opernsänger Heinrich Schlusnus und seine Gattin Helene Schlusnus-Weigl gaben einen Liederabend mit der Tendenz edlerer Volkstümlichkeit. Die Veranstaltung fand freundlichsten Beifall. — Die in Amerika und in Berlin ausgebildete schwedische Geigerin Ebba Hjertstedt erwarb sich in einem selbständigen Konzert mit ihrer behenden Technik Anerkennung. Im ganzen ist ihr Spiel zu kühl, als daß sie Aufgaben wie die Kreutzer-Sonate wirklich zu meistern vermöchte. — Wilhelm Backhaus ist nun ein zweites Mal in diesem Winter hier eingekehrt. Er wandte seine Kunst diesmal an Werke von Schumann (darunter den „Carnaval") und Brahms (Paganini-Variationen). Die Verbindung von großer Auffassung und strengster technischer Zucht machte sich fast noch stärker als bei dem vorausgegangenen Beethoven-Abend geltend. — Ein Beethoven-Programm: Kreutzer-Sonate und No. 2 und 3 aus op. 30, interpretierten Carl Flesch und Artur Schnabel. Es war vollkommenster Einklang, eine Offenbarung von Geist, Seele und Wohllaut. Die Anteilnahme der Hörer entsprach der Kunst der Gäste. — Einer der für die Kriegsfürsorgekasse des Frankfurter Tonkünstlervereins veranstalteten Abende brachte ausschließlich Werke von Brahms. Das künstlerische Hauptverdienst gebührt der einheimischen Pianistin Frau Florence Bassermann, die Stücke aus op. 76, 79 und 117 mit

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

feinstem Stilverständnis wiedergab und den Vertreterinnen des vokalen Teils, den Damen Clara Lion (Alt) und Hedwig Volck (Sopran), die Stütze einer zuverlässigen Begleitung bot. Ihr Gatte Fritz Bassermann ließ bei zwei Liedern für Altstimme begleitend den Wohllaut seiner Bratsche hören. — Mit der pianistischen Unterstützung von Kapellmeister Alfred Simon streute Hermann Gura an einem Schubert-Loewe-Abend eine Fülle von Eindrücken und Anregungen aus. Wenn sich auch nicht verkennen ließ, daß die Loeweschen Balladen (von denen mit „Hueska" eine der am seltensten gesungenen auf dem Programm stand) dem Künstler besser liegen als die Schöpfungen Schuberts, bei denen im allgemeinen das Melodisch-Sinnliche den Vorrang beansprucht, so war doch nach jeder Gabe der reiche Beifall berechtigt. Dr. Rudolf Brandl

HALLE a. S.: Großem Interesse begegnete ein Wagner-Abend des Bayreuther Tenors Heinrich Hensel, der mit blendender Stimme Bruchstücke aus der „Walküre", „Siegfried" und „Lohengrin" sang und von Alexander Dillmann am Klavier meisterhaft begleitet wurde. — Von hiesigen Chorinstituten trat die Robert Franz-Singakademie mit zwei Aufführungen an die Öffentlichkeit. Im 1. Konzert bot man außer dem Vorspiel (Sinfonia) zu J. S. Bachs Kantate „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" noch die Kantate „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem" für Alt, Tenor und Baß, an der sich die Solisten Hilde Ellger, Ernst Meyer und Hermann Weißenborn mit bestem Gelingen beteiligten. Das Hauptwerk des Konzertes bildete das Deutsche Requiem von Brahms, dessen musikalische Schönheiten der feinsinnige Dirigent Alfred Rahlwes liebevoll entschleierte, aufs beste unterstützt von dem trefflich geschulten Chore und Elfriede Goette und H. Weißenborn. Das war in der Tat eine ergreifende Feier zum Gedächtnis der gefallenen Helden. In der zweiten Aufführung brachte Alfred Rahlwes drei- und vierstimmige Frauenchöre alter und neuer Meister, wahre Edelsteine der Literatur, zu Gehör. H. Schütz war mit „Ich ruf' zu dir" und „Weib, was weinest du", Gregor Aichinger mit „Ave regina", Schubert mit dem 23. Psalm und Brahms mit „O bone Jesu" und „Ave Maria" vertreten. Liszt steuerte den 137. Psalm bei; dazwischen flocht Erna Fiebiger Lieder und Arien von Beethoven, Händel und H. Wolf, von denen namentlich die beiden Letztgenannten wundervoll vorgetragen wurden. — Das Wille-Quartett bot je ein Quartett von Haydn, Mozart und Beethoven (op. 135 F-dur) und erwarb sich damit den Dank der Kammermusikfreunde. Martin Frey

HANNOVER: Voran muß ich über das 3. und 4. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle unter Karl Gille berichten. Das 3., durch die Mitwirkung von Eva Plaschke-v. d. Osten verschönte Konzert brachte uns eine Uraufführung. Es handelte sich um eine Symphonie in c-moll von Otto Leonhardt, einem hier wohnhaften jungen Komponisten, der zu den Füßen Max Regers gesessen hat. Sein in klassische Formen gefaßtes, geist- und phantasievolles Werk bezeichnet einen Schöpfungsakt, der weit über das lokale Interesse hinausragt, und man kann daher nur wünschen, daß die Symphonie, wofür auch Max Reger ein lebhaftes Interesse bekundete, indem er es unserer Königlichen Intendanz zur Aufführung empfahl, auch in unseren größeren Musikzentren die gebührende Beachtung fände. Durchaus neuzeitlich ist die Instrumentation, die sich im Dienste einer lebensvollen polyphonen Gestaltung und gesunden musikalischen Linienführung farbenprächtig auslegt. Der schwächste Satz ist das erste Allegro. Selbständige melodische Erfindung auf reichem harmonischen, dabei allem Bizarren abholden Grunde weist das Adagio auf, dem ein lustiges, von Nixen und Kobolden erzählendes, nur in seinem Trio etwas melancholisch dreinschauendes Scherzo folgt. Den gewaltigen Schlußstein der ganzen musikalischen Entwickelung bildet eine prachtvoll durchgeführte Doppelfuge, ein Finale kunstreicher Art, aber nie trockene Handwerkerarbeit verratend, sondern von blühendem Orchesterkolorit übergossen, von duftigen lyrischen Gebilden durchsetzt und zu einer kontrapunktisch und klanglich imposanten Coda hinleitend. Das symphonische Werk ist denn auch von Publikum und Presse überaus freundlich aufgenommen worden. Im 4. Abonnementskonzerte, in dem u. a. Schumanns B-dur Symphonie, Brahms' Haydn-Variationen eine feinsinnige Auslegung erhielten, war Ludwig Heß erfolgreich. — Zwei in die letzten Monate fallende sogenannte „Bunte Abende", die unsere Königliche Bühne fast ausschließlich mit eigenen Kräften veranstaltete, bildeten eine angenehme Unterbrechung des Spielplans. Im letzten, worin auch Ludwig Heß sein Melodrama „Vor dem Hamburger Bismarck-Denkmal", Dichtung von E. König, rezitierte, wirkte ein hiesiger junger hoch talentierter Pianist Walter Gieseking mit, der, ein Schüler des Direktors Leimer, noch einmal in der großen Welt der Kunst von sich reden machen wird. Seine Leistungen sind nach der musikalischen und technischen Seite hin in der Tat erstaunlich, wie er das kürzlich auch in einem Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" bekundete, wo er u. a. die gewaltigen Bach-Variationen M. Regers mit ungewöhnlicher Durchdringung aller darin gestellten technischen und musikalischen Probleme vortrug. Sonst war in dieser Aufführung noch der Berliner Hof- und Domchor unter H. Rüdel, der vor Weihnachten schon ein eigenes Konzert gegeben hatte, mit Erfolg tätig. — Heinrich Lutter gab im Verein mit Karl Klingler unter der gewohnten Hochspannung der künstlerischen Reproduktion seinen 2. Beethoven-Abend. – Außer von verschiedenen „Vaterländischen Konzerten" der zu Massenchören vereinigten hiesigen „Norddeutschen Liedertafeln", des „Verbandes niedersächsischer Männergesangvereine", des tausendköpfigen Knabenchors der Bürgerschule, ist heute von einer Reihe von Aufführungen zu berichten, die von auswärtigen, die Konzertsäle wieder allgemach bevölkernden Solisten, wie Marie Goetze, Helene Schütz, Leonore Wallner, Ebba Hjertstedt u. a. gegeben sind. Allgemeineres Interesse verband sich mit der am Sonntag nach Weihnachten vorgenommenen Weihe der vom hiesigen Hoforgelbaumeister Adolf Hammer mit einem Kostenaufwande von rund 67000 Mk

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erbauten Orgel unserer neuen Stadthalle, wozu der bekannte Orgelkünstler Arthur Egidi aus Berlin herbeigeeilt war. Die Vorführung des mit 125 auf vier Manualen untergebrachten Hauptregistern und allen modernen Hilfsmitteln der Registrierung, auch mit einem Fernwerk versehenen komplizierten Musikapparats entsprach all den hohen Erwartungen, die man an Pracht, Größe, Rundung und Ausgeglichenheit der in den gewaltigen Kuppelbau einströmenden Tonmassen stellen zu müssen glaubte. Das Orgelwerk ist in der Tat eine Sehenswürdigkeit unserer Stadt. Albert Hartmann

HEIDELBERG: Den 2. Bachvereinsabend bestritt Frau Ch. Cahier mit Liedern von Brahms (op. 121 und 103) und Schumann (op 42), am Flügel von Dr. Wolfrum geistvoll „begleitet". Einen Höhepunkt des Musiklebens bedeutete das 3. Konzert des Bachvereins, das an drei direkt aufeinander folgenden Tagen drei Aufführungen von Haydns „Schöpfung" brachte. Chor, Orchester und Orgel erwiesen sich unter Wolfrums genialer Führung den hervorragenden Solisten — Mientje Lauprecht van Lammen, Johannes Messchaert und Georg Meader ebenbürtig. — Otto Seelig (Klavier) setzte in Verbindung mit den Frankfurter Künstlern August Riechers (Klarinette), Ary Schuyer (Violoncell) und Johannes Ruge (Horn) erfolgreich seine Kammermusik-Aufführungen fort mit Werken von Brahms (Trio in a-moll, op. 114), Alexander Friedrich Landgraf von Hessen (Trio in A-dur, op. 3) und Beethoven (op. 11). — Viel Anerkennung erwarb sich Musikdirektor C. Weidt mit seinem Liederkranzkonzert in der Heilgeistkirche, in dem die Sängerinnen Elsa Scheer und Toni Baur und der Organist Oskar Daffner mitwirkten. Karl Aug. Krauß

KÖLN: Einer dankenswerten Anregung unseres kunstliebenden Oberbürgermeisters Wallraf Folge gebend, hat das Städtische Orchester eine Serie neuer, populärer Symphoniekonzerte unter Heinrich Anders eingerichtet, die sich sehr lebhaften Zuspruchs erfreuen. Am ersten Abend fanden Haydns G-dur Symphonie und Wagners Faust-Ouvertüre eine schöne Wiedergabe, während sich als Solisten der Tenorist Karl Schröder vom Opernhause und die Pianistin Helene Weiller recht rühmlich betätigten. Im zweiten Konzert begegnete zunächst Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit" sehr beifälligem Interesse. Ebenso wie dieser Neuheit vermittelte Anders Schumanns d-moll Symphonie eine inhaltlich recht anschauliche und klangschöne Ausführung. Das in G-dur gehaltene erste der Friedrich dem Großen zugeschriebenen Flötenkonzerte hatte in Emil Wehsener einen virtuosen Interpreten der Flötenpartie; dann bot mit einer Händelschen Baßarie und Liedern Julius Gleß von der Oper hübsche gesangliche Gaben. — Mit einem für die Hinterbliebenen der Mannschaften des Kreuzers „Köln" gegebenen Liederabend hatte Modest Menzinsky, der sich als ausgezeichneter Sänger Hugo Wolfscher Lieder verschiedensten Charakters bewährte, großen künstlerischen und materiellen Erfolg. — Das siebente Gürzenich-Konzert brachte unter Hermann Abendroth eine zumal orchestral rühmliche Aufführung von Haydns „Schöpfung". Die sonst löbliche Chorleistung litt begreiflicherweise einigermaßen unter der durch die Heerespflicht einer Anzahl von Herren bedingten Verschiebung im Stimmenverhältnisse. Unter den Solisten behauptete Alfred Stephani in Stilbeherrschung und Sangeskunst entschieden den Vorrang, doch hielten sich auch Karl Oestvig und Elfriede Goette (Birgitt Engell hatte leider keinen Urlaub) zufriedenstellend. — In der Musikalischen Gesellschaft, deren in großem Teile aus Konservatoriumsschülern bestehendes Orchester strengeren Anforderungen an eine Haydnsche Symphonie und die „Freischütz"-Ouvertüre nicht bedingungslos standzuhalten vermag, führte sich Abendroth gleichfalls als zielsicherer Dirigent ein, indes der russische Geiger Eddy Brown mit dem Brahmsschen Konzert großen, sehr berechtigten Erfolg erzielte. Paul Hiller

LEIPZIG. Das 18. Gewandhauskonzert bot gleich zwei zeitgenössische Erstaufführungen: Richard Mandls geschickt und klangvoll, doch ohne starke Eigenart in Wagnerscher „unendlicher Melodie" gesponnenen „Hymnus an die aufgehende Sonne" für Orchester und Orgel (C. Straube), der unter Nikisch zu blühendem Instrumentalklang erstand, und des einheimischen Tondichters Eugen Lindner „Lieder des Saidjah" (nach Multatuli-Dekker), die ganz Stimmung und Gefühl, zwar modern in Puccini'schen Wassern segeln, aber durchaus echt wirken und fesselnd instrumentiert sind. Diese sowie zwei von Th. Streicher unnötigerweise, aber gut orchestrierte Löwesche Balladen („Herr Oluf" und „Odins Meeresritt") wurden von Ernst Possony hinreichend wirksam, aber tonlich nicht ganz gleichmäßig vermittelt. Bruckners Romantische (in Es-dur), von Nikisch wunderbar eindringlich — sozusagen kongenial romantisch — hingestellt, vervollständigte das Programm. Der 19. Abend bewies, daß Teresa Carreño, die Grieg's a-moll Konzert und Liszts Ungarische Phantasie äußerst temperamentvoll und jeweilig inn gst verklärt vortrug, immer noch den Namen der „Königin der Pianistinnen" mit Recht führt. Die „Oberon"-Ouvertüre von Weber und Regers symphonischer Prolog zu einer Tragödie — ein Werk, das mir trotz Nikisch's Streichungen im Verhältnis zu seiner Länge zu wenig sagt, und dessen Wollen sich nicht im mindesten mit seinem Inhalt deckt — waren die rein orchestralen Leistungen des Konzertes. — Freudig bewillkommnet wurde Felix Weingartner an der Spitze des Winderstein-Orchesters. Seine Prägung der Eroica war eine Glanzleistung starken Geistes und Gemüts. Mit ihm kam die begabte Geigerin Eva Bernstein, die Mendelssohns Konzert weniger empfindsam als frisch zupackend, also im Grunde nicht durchaus stilgemäß, aber doch recht erquickend spielte. Am Schluß des Programms stand Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit", jene „zeitgemäße" Tondichtung, die über den Kampf des durch die Volkshymnen verkörperten Zweibunds mit dem durch melodisch und harmonisch verzerrte Weisen charakterisierten Dreiverband zum Sieg des ersten eilt — dick auftragend, aber doch wirksam und nicht bloß einmal auch den Musiker fesselnd. — „Neueste Kirchenmusik" hatte der Universitätskirchen-Chor (H. Hofmann) auf dem Zettel seines 3. Kon-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zertes, darunter eine Kantate und einen Psalm von F. E. Koch, der eng an Bach anknüpft, ein paar fein modern geartete Werke von H. Kögler und — als bestes — das geistliche Mysterium „Talitha kumi" (Die Tochter des Jairus) für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel von E. Wolf-Ferrari, das sich als zweiteiliges kurzes Oratorium von dramatischer Belebung und tiefer Eindringlichkeit den gemischten Chorvereinigungen von selbst empfiehlt. Sehr erfreulich, daß der Reinertrag des Abends zugunsten des mitwirkenden tüchtigen Winderstein-Orchesters bestimmt war. — Mit einem Beethoven-Abend verabschiedete sich für diesen Konzertwinter das Böhmische Streichquartett von Leipzig, indem es zwei Quartette (op. 18 IV und 59 I) und das B-dur Trio op. 97 mit Ignaz Friedman, der sich am Flügel mit den Streichern überraschend gut zusammenfand, schön ausgefeilt darstellte. Dazwischen bot Hjalmar Arlberg in geistig überragender Weise den Liederkreis „An die ferne Geliebte", wobei man nur bedauern konnte, daß der Sänger als Bariton nicht die gleich hohen künstlerischen Wirkungen wie ein Tenor — der mir für den Zyklus unbedingt nötig erscheint — erzielen konnte. Auf die Veranstalter von Einzelabenden brauche ich hier nicht einzugehen, da sie entweder schon ihr zweites Konzert gaben oder künstlerisch unzulänglich waren.

Dr. Max Unger

MANNHEIM: Die 2. musikalische Akademie entnahm ihr Programm dem Schatze romantischer Musik. Schuberts große Symphonie in C-dur wurde von Artur Bodanzky in ihrer ganzen Schönheit dargeboten, in bewundernswerter Feinheit das Andante und außerordentlich schwungvoll das Finale. Mehr als Rarität denn als tiefer wirkendes Musikstück wurde Mendelssohns Ouvertüre für Harmoniemusik entgegengenommen. Eine Ouvertüre für Bläserorchester ist im Konzertsaal ja glücklicherweise eine seltene Erscheinung, denn das Ohr vermißt den Streichkörper nur ungern. Die Stuttgarter Altistin Lilli Hoffmann-Onegin sang Lieder von Schubert und Schumann und erfreute in gleichem Maße durch ihre klangschöne Stimme wie durch ihre fein ausgeschliffene Vortragskunst. Im übrigen stehen auch alle anderen Konzerte im Zeichen werktätiger Nächstenliebe, sie weisen ihre Einnahmen der Kriegsfürsorge zu und finden schon ihres Zweckes wegen ein vielköpfiges Publikum. Ein solches Konzert der Mannheimer Sängervereinigung (700 Sänger unter Chormeister Friedrich Gellert) und unter Mitwirkung des ganzen Hoftheater-Orchesters unter Bodanzky sowie mehrerer Solisten vom Hoftheater hatte einen ganz besonderen Erfolg. Glänzend verlief auch der Liederabend von Ernst Fischer, der von Karl Müller (Cello) und einer jugendlichen Pianistin wirksam unterstützt wurde. Arno Landmann stellte seine große Kunst als Orgelspieler wiederholt in den Dienst der Wohltätigkeit, und an zwei Bachschen Kantaten versuchte sich auch der neu gegründete Bachchor der Christuskirche, leider noch nicht mit vollem Erfolge. Johannes Hesse spielte bei dieser Gelegenheit das Violinkonzert von Bach in a-moll, und sehr künstlerisch sang Agnes Leydhecker aus Berlin die Altpartieen in den Kantaten. Erwähnenswert erscheint schließlich noch ein Abend, den Robert Kothe gab. Er sang alte Volkslieder, dazu alte und neue Kriegs- und Soldatenlieder zur Laute in intimem Raume, und so mischte er Ernst und Humor in geschickter Art zur Freude der zahlreich erschienenen Zuhörer.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Die junge Geigerin Eva Bernstein hat sich als eine Begabung ersten Ranges vorgestellt. Sie hat die aufrechte, allem Schwanken und Zweifeln abholde Sicherheit in Phrasierung und Rhythmus, an der man den geborenen Musiker erkennt. In ihrem Vortrag lebt der schöne, gänzlich unsentimentale Überschwang der Jugend. Dazu sind ihr die Mittel einer vortrefflichen Finger- und Bogentechnik und eines großen, edlen Tones gegeben. — Teresa Careño gehört noch jener Pianistengeneration an, für die es keine technischen Schwierigkeiten mehr gab. Es wäre die größte Freude, ihr zuzuhören, wenn die geistige Disziplin ihres Musizierens noch auf der alten Höhe stünde. — Bruno Hinze-Reinhold ist ein technisch ausgezeichneter Pianist, der klar und rhythmisch zu gestalten weiß. Was seinem Spiel noch fehlt, ist die feinste Abstufung dynamischer Mittelwerte und die Freude an der sinnlich schönen Tongebung. — Wilhelm Backhaus wiederholte in seinem zweiten Abend die Eindrücke des ersten. — Als ein Klaviertalent von überragender Bedeutung haben wir Wera Schapira kennen gelernt. Sie hat uns im Konzertverein nur zwei Virtuosenstücke vorgespielt, aber sie hat an dem schematischsten Passagenwerk die höchsten Feinheiten eines gesteigerten klanglichen und dynamischen Ausdrucksbedürfnisses entfaltet. Solche Wunder gelingen sonst nur Leuten vom Range d'Albert's. Wenn sie klassische Musik ebenso gut interpretieren kann, dann müßte sie das erstaunlichste Klavierphänomen der jüngeren Generation genannt werden. — Helene Zimmermann — um mit ihr die Reihe der Pianistinnen abzuschließen — hat eine makellose Technik und eine klare Vortragsweise. Was ihr hier und da an Temperament fehlt, ersetzt sie durch ein nach innen gekehrtes, gefühlsbeseeltes und überaus tonschönes Spiel. — Max Reger hat uns im Konzertverein seine Mozart-Variationen und seine „Vaterländische Ouvertüre" interpretiert, lauter herrliche Musik mit den Zügen ihres Meisters, aber doch mit solchen Zügen, die wir ausgeprägter und vertiefter aus seinen früheren, größeren Werken kennen und lieben. Frau Erler-Schnaudt sang eine Reihe Regerscher Lieder — darunter die wunderbare „Flötenspielerin" — mit höchster Schönheit und Tiefe des Ausdrucks. — Kapellmeister Max Hagel und die Mezzosopranistin Margarete Fritt haben sich auch in diesem Jahre wieder als Künstler von gediegenem Können gezeigt. Im Mittelpunkt des Konzerts stand die „Rheinische Nachtmusik" für Streichorchester und Hörner, op. 36 von Walter Niemann. Ein schlichtes, nobeles Orchesterstück, klar und logisch gebaut und nicht minder aus der Stimmung seines Eichendorffschen Mottos als aus den Ausdrucksmöglichkeiten seiner Instrumente heraus gestaltet. — Felix Weingartner hat uns die Wagnersche Faust-Ouvertüre

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Beethovens c-moll Symphonie in seiner gewohnten äußerlich glänzenden, wirkungssicheren Art vorgetragen. Seine eigene Ouvertüre „Aus ernster Zeit" ist eine bedauerliche Verirrung. Die Marseillaise und die russische Volkshymne — zu krächzenden und grunzenden Karikaturen entstellt — kämpfen mit „Heil dir im Siegerkranz" und werden in die Flucht geschlagen, und am Schluß vereinigen sich unsere beiden Nationalmelodieen zu einem Zwiegesang von gequälter Kontrapunktik. — Die „Musikalische Akademie" hat eine überaus sorgfältige, klangschöne und rhythmische Aufführung der Neunten Symphonie unter Bruno Walters Leitung geboten. Alexander Berrsche

WIEN: Die Konzertveranstaltungen der letzten Zeit, sofern ihre Art überhaupt festhaltender Erwähnung wert ist, sind im Zeichen Karl Goldmarks gestanden. Der Tod des hochbetagten, allgeliebten Meisters, dessen rechte Wertung im weiten Deutschen Reich wohl erst einsetzen wird, ist mit wirklichem Schmerz empfunden worden. Nicht nur, weil mit ihm einer der wenigen hingegangen ist, der seine durchaus eigene Sprache gesprochen hat: in seinen hoch glühenden, in schwerem Prunk leidenschaftlich hinschreitenden, zederndurchrauschten, psalmenbrausenden, schwül duftenden Melodieen war eine Mischung aus aromatischen morgenländischen Essenzen und Spezereien und schwermütig warmer, funkelnder Zigeunerromantik, aus östlichen Rosen und deutschem Waldlaub, die unvergeßlich einprägsam war, und die in ihrer wundersam dissonanten Harmonik, ihren breit geschwungenen Bögen und ihrer tempelgesanghaften, synkopendrängenden Folge von affektstarken Jubeltönen und verschobenen Triolen seine schöpferische Handschrift zu einer einzigartigen und mit keiner anderen zu verwechselnden machte. Aber neben seiner durchaus singulären Künstlerschaft hat man auch seine milde, bedachtsam zurückhaltende, in klarer Reife verklärte Menschlichkeit geliebt, und um sie vor allem ist — da ja wahrhaft Neues und Offenbarendes von ihm nicht mehr zu erwarten war — der Schmerz laut geworden. Er hat sich in zahlreichen Aufführungen Goldmarkscher Werke ausgedrückt, in denen man gleichzeitig die Probe darauf machen konnte, welche dieser Schöpfungen dem Tondichter ins Grab folgen dürften, und welche ihr von ihm losgelöstes Dasein weiterführen werden. Lebendig bleiben wird — neben vielem, was man jetzt nicht gehört hat, und was sich also dieser Einstellung zunächst entzieht — die in voller Lotusblütenpracht stehende, aus Lasursteinen am Gangesufer in Pracht und Glanz aufgebaute „Sakuntala", die in lieblicher Heiterkeit idyllische „Ländliche Hochzeit", das in Gesang schwelgende Geigenkonzert, vielleicht auch die trotzig aufgebäumte „Prometheus"-Tondichtung mit ihrem in ernster Schönheit aufstrahlenden Okeanidengesang — alle vier von Oskar Nedbal und dem Tonkünstlerorchester unvergleichlich, mit feurigem Schwung und blendender Farbigkeit aufgeführt. Bleiben wird auch die jauchzende, flügelschlagende, knospenschwellende Frühlingsouvertüre, die Ferdinand Löwe mit dem Konzertverein in all ihrer Jugendlust und ihrer jubilierenden Sonnigkeit aufleuchten ließ; wogegen das „Merlin"-Vorspiel, merkwürdigerweise auch einige — von Bella Alten freilich recht frostig gesungene — Lieder etwas verblaßt und wesenlos angemutet haben. Und bleiben wird das blitzend Helle, Frohe, in seinem Adagio so berückende Fata-Morgana-Visionen malende Klavierquintett, das in einer (durch eine Gedenkrede des Universitätsprofessors Dr. Guido Adler eingeleiteten) Feier des Wiener Tonkünstler-Vereins vom Rosé-Quartett mit Goldmarks Schülerin und Jugendfreundin, der Kammersängerin Karoline von Gomperz-Bettelheim am Klavier zu Gehör gebracht worden ist. Die beiden Geigensuiten, das reizvoll bewegte Klaviertrio, die still-anmutige Geigensonate werden jetzt sicher auch hervorgeholt werden; sie schlagen an Reichtum der rein musikalischen Substanz und trotz mancher stereotypen Art der Arbeit die meisten Kammerwerke, die neben jenen von Brahms und Dvořák in unserer Zeit entstanden sind. Weil hier, wie in allen Goldmarkschen Werken, wirklich gewachsene, blühende, von goldenen Früchten schwere Musik ist, keine in Treibhäusern gezogene oder gar künstlich verfertigte und imprägnierte. Sie wird noch lange in frischem Grün und satten Farben prangen, wenn die der meisten anderen längst den musikalischen Herbarien einverleibt sein wird. — Am gleichen Abend, an dem Löwe Goldmark feierte, hat er auch ein neues Werk Max Regers gebracht; sein op. 132, Orchestervariationen über ein Thema von Mozart, — jenes liebliche Rokokothema der A-dur Klaviersonate, das dort auch zu Variationen ausgesponnen wird. Reger ist, fast möchte man sagen: leider!, kein Problem mehr, und die Geheimnisse seiner Musik haben sich längst gelöst. Weil sie nicht in einer eigenwilligen Menschlichkeit begründet waren, die sich auf ihre Art mit dem Leben auseinandersetzt, sondern in einer Methode: in der eines harmonisch-unruhvollen, rhythmisch überladenen und modulatorisch unvermittelten Musizierens, hinter die man rasch gekommen ist. Seine kühle Meisterschaft hat viel zu wenig Emotionelles, um in Größe zu wirken, und bei allem Ernst und aller unerhörten Technik ist der Inhalt, den er zu geben vermag, zu gering, um solchen stupenden Produktionsreichtum auszufüllen; zumal in den letzten Werken, in denen sich eine starke Vereinfachung des früher so komplizierten Apparats zeigt. Ich habe zu bekennen, daß ich Reger mehr liebte, als er noch nicht so „verständlich" war; seine neue Variationenschöpfung gar ist von einer Durchsichtigkeit, ist so sehr Produkt des Könnens und nicht des seelischen Bedürfnisses, daß es bei aller Schönheit der Führung, bei allem Glanz der meisterlich geführten Schlußfuge mit dem pompös aus dem prächtig organischen Stimmengewirr strahlenden Thema keinen Vergleich mit der kühnen Phantasie und der starken Bildnerkraft der Beethoven- oder der Hiller-Variationen aushält. Auch deshalb nicht, weil in diesen Variationen das Thema weniger verwandelt, umgestaltet und erhöht, als gleichbleibend umspielt, maskiert und verkleidet wird, und weil sogar in zweien dieser acht Stücke die Eigenart der Regerschen Tonsprache bedenklich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

abgeschwächt und Brahmssche und Brucknersche Elemente aufnimmt. Bei alledem — was bei Reger nicht erst gesagt zu werden braucht — ein schönes, vornehmes und von souveräner Hand gefügtes Werk. Aber eines von jenen, bei denen man eine tiefe, ehrerbietige Verbeugung macht und geht . . . Der Rest ist Wohltätigkeit mit all ihrem Mißbrauch. Mißbrauch, weil sekundäre Talente, ja schwächliche Dilettanten die Situation ausnutzen, die sie in die Lage setzt, öffentlich aufzutreten und dabei — eben weil sie durch den „wohltätigen Zweck" geschützt sind — vor der rechten kritischen Wertung sicher zu sein; die Mildtätigkeit windet dem Beurteiler die Feder aus der Hand. So hat man jetzt eine Reihe von „Leistungen" über sich ergehen lassen müssen, die man sich in Friedenszeiten nicht gefallen ließe, und gegen die die wirklichen Künstler, die sich — wie Selma Kurz, Leo Slezak, Walter Kirchhoff, Fritz Feinhals, Willy Burmester, Siegmund und Emanuel Feuermann und manch andere — in den Dienst der guten Sache stellten, eigentlich protestieren sollten. Es wird allmählich an der Zeit sein, gegen diesen Unfug einzuschreiten; strenger als je sollte in diesen Zeiten darauf geachtet werden, unsere Kunst rein zu erhalten. Vorläufig genüge es, jene Spekulanten so zu strafen, wie sie's verdienen: indem man ihre Namen verschweigt und derart die Reklame verhindert, auf die sie es abgesehen hatten. Schon deshalb, weil gerade zum Lindern fremden Leids nur die beste Kunst gut genug sein sollte.

Richard Specht

WIESBADEN: Im Kurhaus begann der Reigen der Zykluskonzerte unter Schurichts Leitung mit Beethoven: Elly Ney spielte das Es-dur Konzert — wie nur sie es spielen kann, und entzückte nicht minder durch gefühlsreichen Vortrag kleinerer Solostücke von Brahms, Schubert und Chopin. Im 2. Konzert interessierte eine Orchester-Komposition Karl Schurichts: „Drei Herbststücke" — echt deutsch empfundene Musik; zwei stimmungsreiche Adagios „Herbstleid" und „Vom Hochwald", und ein phantasievolles, farbenreiches Finale „Herbstluft". Großer Erfolg für den dirigierenden Komponisten und komponierenden Dirigenten! Für das 3. Konzert hatte Schuricht einen stattlichen Singechor zusammenberufen: Brahms' „Schicksalslied" und „Nänie" verfehlten nicht ihre tiefgreifende Wirkung. Das „Theaterorchester" brachte Werke von Bach, Beethoven, Brahms und Mendelssohns selten gehörte, mit Ausnahme des ersten Satzes doch vielfach fesselnde „Reformations-Symphonie"; daneben auch Richard Strauß' „Tod und Verklärung" — ein Werk, das sich in diese eherne Zeit allerdings nicht recht schicken wollte. Im „Künstlerverein" erfreute das Wiener Rosé-Quartett durch sein sieghaftes Künstlertum. Dohnányi und Franz Vecsey begeisterten die Zuhörer in einem „Sonatenabend". Sie boten mit Schumann (op. 121), Beethoven und Brahms unvergleichliche Genüsse. Der Bassist Bender aus München brachte in einem „Liederabend" auch einige jüngere Komponisten zu Ehren: Richard Trunk mit seiner feingestimmten Lyrik und Hermann Zilcher mit seinem patriotisch angehauchten „Von Feld zu Feld" wirkten am eindringlichsten. — Im Kurhaus dirigierte Max Reger im 5 Zykluskonzert eine Reihe eigener Kompositionen. Die Solokantate „An die Hoffnung" fand durch Emmi Leisner (Berlin) möglichst wirkungsreiche Wiedergabe. Lebhaftere Anregung schafften die neuen „Variationen über ein Thema von Mozart": es handelt sich um das „Thema" aus der Klaviersonate A-dur. Die Variationen sind durch diese reizvolle Unterlage aufs günstigste beeinflußt und halten sich im ganzen von allzu ausschweifender Modulation und Harmonik fern: sie erschienen klarer und charakteristisch wirkender als die Hiller-Variationen; die Schlußfuge ist prächtig gearbeitet, lebensvoll und humorsprühend. Eine „Vaterländische Ouvertüre" blieb etwas hinter den Erwartungen zurück; doch die bekannten patriotischen Motive, zum Schluß kunstvoll kombiniert, taten doch das Ihrige zum effektvollen Eindruck.

Otto Dorn

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zur Vervollständigung des Museums unserer Leser veröffentlichen wir heute seltene Bilder einiger berühmter älterer Meister.

Francesco Durante gehört zu den bedeutendsten Vertretern der sogenannten neapolitanischen Schule, deren Vorzug schöner Melodik er geschickt mit einem gediegenen Kontrapunkt zu verbinden wußte. Seine Hauptwerke sind meist für den Gottesdienst bestimmt.

Einen der Hauptrepräsentanten der Mannheimer Schule, Franz Xaver Richter, zeigt der folgende schöne Stich von C. Guérin als Regens chori am Straßburger Münster. Richter hat dem Stile der Mannheimer verschiedenes Neue hinzugefügt und weist in einigen seiner Werke stark auf Mozart hin.

Nicola Antonio Zingarelli war einer der fruchtbarsten Komponisten. Er schrieb neben 5 Oratorien und 20 dramatischen Kantaten nicht weniger denn 34 Opern. Auch als Kirchenkomponist hat er eine stattliche Anzahl von Werken geschaffen: außer einer Unzahl von Motetten und anderen Kirchenwerken allein mehr als 150 Messen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FRANZ XAVER RICHTER
* 1. Dezember 1709, † 12. September 1789
Stich von C. Guérin



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 13 · ERSTES APRIL-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musik ist die Aufhebung aller Räumlichkeit.

Hegel

# INHALT DES 1. APRIL-HEFTES


ALFRED WOLF: Maîtres und Maëstri auf Kriegsfuß

HERMANN RUTH-SOMMER: Die Laute

HERMANN WETZEL: Musikalische Bildung. Gedanken und Bedenken zur staatlichen Regelung des Musikunterrichtes

HANS VOLKMANN: Krieg und Helden in Robert Volkmanns Tondichtungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wilibald Nagel, Hermann Wetzel, Arno Nadel, Wilhelm Altmann, F. A. Geißler.

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Dortmund, Dresden, Düsseldorf, Graz, Karlsruhe, Kassel, Köln, Leipzig, München, Schwerin.

KUNSTBEILAGEN: Perugino, Ausschnitt aus dem Gemälde Mariä Himmelfahrt; Andrea Solario, Lautenspielerin, Tintoretto, Lautenspieler.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

QUARTALSTITEL zum 54. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN


## Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK


Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# MAÎTRES UND MAËSTRI AUF KRIEGSFUSS

VON DR. ALFRED WOLF IN WIEN

Wäre nicht der Krieg gekommen, Herr Camille Saint-Saëns, oder wie irgendeiner aus der maîtres-Gilde heißen mag, wäre an seiner Wagner-Liebe erstickt. Aber es kam dieser herrliche Krieg, und mit einem Schrei der Erlösung spie Herr Saint-Saëns den Bissen aus, an dem sein Volk so lange Jahre gewürgt hatte. — Weingartner irrt: Saint-Saëns hat nicht den Kopf verloren, er hat sich nur wiedergefunden, Saint-Saëns hat nicht wider besseres Wissen gesprochen, er hat nur jene Höflichkeit aufgegeben, die man diesseits des Rheines Heuchelei nennt. Der Fall gilt uns für zwanzig andere. Die Herren Maeterlinck, Mascagni, Capus, Leoncavallo waren weniger über angebliche Greueltaten von Leuten entrüstet, die kaum als Repräsentanten eines ganzen großen Volkes gelten konnten, als darüber, daß deutsche Kunst allmählich die führende geworden ist. Dem lernbegierigen Deutschen kam die Blüte fremder Kunst noch immer zustatten, das Überragen deutscher Kunst aber ist dem Fremden, dem Romanen, die peinlichste Negation seines ganzen Wesens. Wenn Wagner allenthalben eindrang, was sollte noch Herr Saint-Saëns auf der Welt? Nicht etwa, daß eine überragende Künstlererscheinung alles Schmächtige in ihren Schatten gezwungen hätte; wäre es so, dann gäbe es auch bei uns nichts Anhörenswertes seit Wagner. Aber daß der Nachbar sich immer wieder auf Wahrheit und Natur versteift und aus seinem Hause einmal einer kam, der das legitime Reich der Lüge, die Kunst, ebenfalls ganz auf Wahrheit und Natur stellte, der dabei der unerhörtesten Wirkungen auf die Masse, auf die ungebildete Masse mächtig war — zum Teufel, man will sich nicht das Erdreich unter den Füßen abgraben lassen.

Aber — man mußte gelassen mittun oder schweigen. Kunst war ja international geworden, wenngleich mehr als Geschäftsartikel denn als erstrebter Austausch wahlverwandter Geister. Da kam dieser herrliche Krieg und — Einbekennen vergangener Heuchelei hieß Patriotismus.

Haben wir das Recht, uns über Saint-Saëns zu entrüsten? Diejenigen dürfen es, die ihre freien Stunden am Klavier mit dem mühsamen Studium der Wagner-Auszüge zubringen, damit sie auch recht vorbereitet für seine Aufführungen seien, und jene, die in Operntheatern mit billigen Preisen an Wagner-Abenden Erlebnisse ihres kargen Daseins feiern. Wir anderen dürfen es nicht. Wir anderen haben die Erlösung von Wagner durch Strauß gepriesen, wo doch nur die hohle Wagnerei



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jener Nachfolger unausstehlich war, deren Persönlichkeit von Wagner nichts geerbt hatte. Wir anderen haben Wagner eines Besseren belehrt, haben die langweiligen Stellen aus seinen Werken entfernt und ihm nachgewiesen, daß er in seinen eigenen Tonfluten ertrunken wäre, wenn er sich nicht in jeder Oper die rettenden Inseln einiger „Nummern" ausersehen hätte. Wir anderen haben gefunden, daß Wagners Musik ein Opiumrausch sei, den man mit einem Katzenjammer bitter bezahlen muß, und wir anderen haben das 13er Jahr der Jahrhundertfeiern zu kritischen Auseinandersetzungen mit Wagner benutzt, im übrigen aber uns in einer Verdi-Renaissance äußerst behaglich gefühlt. — Was aber dem Literarhistoriker Ludwig, was deutschen Dirigenten und führenden Bühnen recht ist, das darf Herrn Saint-Saëns tausendmal billiger sein. Kratzet den grellen Anstrich ab, den der menschliche Haß dem künstlerischen gab, und Saint-Saëns hat kaum anderes gesagt, als was die Kunstepikuräer Deutschlands — ein Wiener Schriftsteller nennt sie die Tänzerischen, sie selbst halten sich für die Apollinischen — von jeher gegen das Wagnertum einzuwenden hatten. Ihre Feindschaft liegt, vom Wandel der Zeiten unabhängig, in ihrem Lebensprinzip, nur das Angriffsziel hat bisweilen seinen Namen geändert. In jener schon fernen Zeit, als Wagner auftauchte, waren es noch Zänkereien um das Formale seiner Musik, ästhetische Bedenken, die sich seinem Werk entgegenstemmten. Die sind heute so gut wie überwunden. Heute geht es um weit anderes. Nehmen wir das Beispiel des Berliners Siegfried Jakobsohn, der als Typ des modernen Kunstgenießers gelten mag. Er beklagt sich in einer heurigen Frühlingsnummer seiner „Schaubühne", Wagner „nehme ihm die Springlust", mache ihn zur Arbeit untauglich, Erholung und Freude, die jedem Kunstwerk entströmen müßten, komme ihm nimmer von Wagner, wohl aber von Mozart, Beethoven, Verdi.

Halten wir diesen Satz im Gedächtnis fest! Er soll uns eigenste deutsche Art aufsuchen helfen.

Wenn Wagners Wirkung Berauschung ist, der Ermattung folgen muß, während Mozart und Beethoven gleichmäßige Erheiterung und Erhebung spenden, so kann die Wagnersche Art der Wirkung nicht bloß dem Feuer und der Sinnlichkeit seiner Melodieen zugeschrieben werden und nicht allein der mitreißenden Gewalt seiner poetischen und musikalischen Visionen. Handelt es sich um die Temperatur der Musik, so laufen uns die Italiener nach gemeingültiger Ansicht den Rang ab. Es muß vielmehr eine wesentlich anders geartete Kunstübung sein, die eben jene ungewohnte Art des Kunstgenusses nach sich zieht. Suchen wir nach dem Grunde der Erheiterung und Erhebung anderer Meister, so merken wir, daß uns der Kunstgenuß die Erdenschwere genommen hat; alles Platte, Gedankenlose, kleinlich Berechnende, gierig Begehrte und gemein Gehaßte ist uns ver-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

loren gegangen. Wir waren eine Weile Götter, haben viel erlebt, geliebt, gehaßt, waren vielleicht gar tändelnd und gedankenlos; dies alles aber geschah in einer anderen Region, das Erdenhafte war kaum in der Erinnerung da. Der Schaffensvorgang muß ein dem Genusse entsprechender gewesen sein. Ehe die Welt des Künstlers wurde, ging sein Irdisches, Erlebtes, das ihm ja Stoff geben mußte, eine Läuterung durch. Es mußte kunstgerecht gemacht, mußte den Gesetzen einer Kunst angepaßt werden. Die Gesetze einer Kunst aber sind eine Reihe von Konventionen, die der Schaffende mit dem Hörenden geschlossen hat. Gelang einem Schaffenden ein künstlerischer Ausdruck, und wurde der vom Hörer als solcher genommen und begriffen, so war eine Konvention geschaffen; auf ihr baute sich die nächste auf, und so kamen tausend nächste und bildeten schließlich einen reich verästelten Grundstock an musikalischen Ausdrucksformen, die in sich noch unendlich viele Möglichkeiten neuer Konventionen tragen. Der Gedanke, daß Beethoven das ungeheuer Neue seiner Symphonieen nicht hätte hervorbringen können, wären nicht soundso viele Ausdrucksformen-Konventionen vor ihm geschaffen worden, und daß wir, ähnlich, einer Straußsymphonie verständnislos gegenüberstehen, wenn ihre Eindrücke nicht an die notwendige Anzahl vorher erworbener oder unbewußt empfangener Erfahrungen anknüpfen können, dieser Gedanke ist uns heute ganz geläufig. Seine Richtigkeit kann indirekt daraus bewiesen werden, daß ein Überspringen von Gliedern jener Kette, die Schöpfer und Publikum, Konvention um Konvention miteinander schmieden, unheilbare Verständnislosigkeit des Hörers erzeugt, wie im Falle der Neutöner. Der Schöpfer aber, der auf diesen Konventionen, den „Gesetzen der Kunst", fußt, geht von einem Mittel aus, das auf seine Fähigkeit zum Symbol, zum Zeichen bereits geprüft und approbiert ist; nun mag er auf dieser Basis sein Persönliches sagen oder, wenn er ein Auserwählter ist, die aus den alten wachsenden neuen Konventionen schließen. Diese Basis, die Gesamtheit der Konventionen, bildet das Kunstreich, das allem irdischen Erleben ferne ist, Irdisches nur in der eigenen, künstlerischen Art wiedergibt. Wenn je einem neuen Ausdruck das irdische Erleben angehaftet hat, wenn er zu wenig Kunstelemente (-konventionen) in sich trug, so hat er, falls er sich überhaupt erhielt, im Umlauf das, was ihn an den Anlaß oder an die Person der Entstehung band, abgestoßen; der Ausdruck hat sich abgeschliffen, ist „schön" geworden, wenn er es nicht schon von Anfang an zufolge seines Gehaltes an bekannten Konventionen war. So konnte man die Kunst als schönen Schein definieren und die Ästhetik als die Lehre vom künstlerisch Schönen. Dieses Schöne, dieses Erdenferne ist es, das uns das Gefühl der Leichtigkeit spendet, es führt uns in ein Reich übersichtlich aufgestapelter geistiger Errungenschaften, in einem Augenblick durchfühlen wir, was als edelster Ausdruck der Kultur von Jahrhunderten

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich erhalten hat, zusammengefaßt und vermehrt durch einen Künder aus unserer Zeit.

Nun Wagner. Einer, dem Kunst anderes ist als die Meisterung der subtilsten Sprache, die sich Menschengeist geschaffen hat; einer, der alle Konventionen umwirft; selbst die Aufstellung verschiedener Künste (= die allgemeinste Konvention) erkennt er nicht an; war ja ihre Spezialisierung nur durch die ewige Inzucht der Konvention möglich. Ist aber Wagner darum formlos, kommt er ohne Konventionen aus? Nein; selbstverständlich; denn wer sich mitteilen will, muß Konventionen schließen. Aber seine Formen, seine Konventionen sind anderer Art als die bisherigen. Erstens: was vom Vorhandenen auf ihn übergeht, wird im Feuer seines Schöpfergeistes umgeschmolzen und erst im Drängen und Rufen nach dem Ausdruck eines inneren Gesichtes als Zeugnis selbstausgefochtener Kämpfe wiedergeboren. Zweitens: die Form wird kaum jemals bestimmend für den Verlauf der Linie; bestimmend bleibt, was zu sagen ist, niemals, was das Material, in dem geschaffen wird, sagen will. Das trennt in letzter Linie Wagner selbst von Beethoven; denn selbst jenem Beethoven, der seit Bach als erster die Musik wieder vornehmlich auf den Ausdruck gestellt hat, geht die Musik oft genug durch und schafft für sich weiter. Eine Harmonie bedingt die nächste, eine Periode zieht eine zweite nach sich, die Form triumphiert. Sicherlich, daß sie Beethoven ausfüllt, mehr als sie je ausgefüllt wurde; aber sie bleibt bildend, jene Form, in der die Konvention fortwirkt, das Gemachte, dem Irdischen Entrückte. Für Wagner ist Form nichts anderes als der prägnanteste Ausdruck des Gedankens, sie entsteht immer von neuem durch den Gedanken. Im Ebenmaß, im Formen schwelgen, ist ihm fremd. Die Kompositionstechnik genannte Beherrschung des Formalen erweist sich bei kritischer Analyse als dürftig. Die Sequenz, von der Fachwelt als Verlegenheitsprodukt gescholten und gemieden, muß für lange Strecken genügen. Über ein formbildendes Mittel verfügt jedoch Wagner, über das Leitmotiv. Aber auch dieses muß stofflich verankert sein, der Gegenstand selbst muß seine Anwendung erheischen. Dieser Gegenstand der Darstellung ist alles, um dessentwillen gedichtet und komponiert wird. Verlangt's der Gegenstand, dann wird ein langes, langsames Vorspiel hindurch mit Tönen gekargt, verlangt er's, dann blühen prächtige Melodieen auf; verlangt's der Gegenstand, so bleibt ein Tempo langsam, wiewohl das Ohr, durch vorhergehende Breiten ungeduldig gemacht, Abwechslung wünschte. Dies alles ist sachliche Wahrheit, die der Heuchelei des Nur-Schönen keinen Ton opfert. Sie ist bei Wagner gleichzeitig eine persönliche Wahrheit, denn immer ist die Sache mit ihm identisch, mit seinem seelischen Erleben, meist gar mit seinem realen Leben. Und dieses Leben schafft sich in ungeheurem Ausbruch die künstlerische Form, der beides anhaftet, Rausch und Gewalt der Ent-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stehung sowie ein unkomponierter Rest an Erleben und an Erdenschwere. Darum macht uns diese Kunst ganz anders erbeben und aufjauchzen als alle vordem geübte, keine abstrahierte Kunst und keine, die sich müht, ererbten, verblichenen Symbolen Leben einzuhauchen, sondern aus dem Leben selber steigend, noch voll dieses Lebens. Das ist die Natürlichkeit der Kunst, ihr enger Zusammenhang mit dem Leben. Nicht bloß die Natur als Darstellungsgegenstand, wenn auch im Weben des Waldes, im Feuertoben, im Donnerdröhnen geliebt, noch viel weniger die ungeistige Nachahmung des Lebens, der Naturalismus. Vielmehr die Sorge, daß die Kunst sich von der einzigen Quelle immer erneuter Entwickelung, dem Leben selbst, nicht entferne und nicht aus dem „rechten Geleis" komme. Das eben sagt nur, „wer von der Kunst nichts weiß".

In einem wütenden Ausbruch, in Rausch und in Not ist das Werk gezeugt, das Leben selbst pulst in ihm; wie sollte es uns nicht zu höchstem Erleben hinreißen? Und wie geschähe es ohne Ernüchterung, wenn wir zur Lüge des eigenen nichtigen Daseins erwachen? Ich glaube, Herr Jakobsohn, man findet aus der niederschmetternden Größe des „Tristan" den Weg eher zu Aktenbündeln und Geschäftskorrespondenzen als zur Rezension der „Hose" von Sternheim. Der „Tristan" hebt die Rechtspflege nicht auf, und Beethoven beweist noch nichts gegen die Literatur, aber für Unnotwendiges, Konventionelles, Unsachliches, mit Geist Spielendes ist Wagner der tödliche Stoß. Seine Musik aber sollte, eben darum, weil sie die Rolle bisheriger Kunst als einer bloßen Lebensverschönerung nicht teilt, für uns nimmermehr tägliches Brot werden. Wagner selbst hat die Ernüchterung des Alltages durchkosten müssen, wenn man Andeutungen, wie die in einem Briefe an die Wesendonk, es erscheine ihm wieder einmal alles schal, was er gemacht habe, in diesem Sinne deuten darf. Darum die Festspielidee, die im Werke selbst liegt und nicht etwa der Absicht des wirkungsvollsten Arrangements entsprungen ist.

Der Widerstand gegen Wagner ist danach keine rein ästhetische Angelegenheit mehr. Heute, wo das Um und Auf seiner Werke jedem geläufig ist, wo nichts Fremdartiges mehr abstößt, trifft der Haß das Wesen seiner Kunst, ihre Menschlichkeit und Wahrheit, ihr — Deutsches. Denn keinem anderen Volke als dem deutschen ist eine solche Auffassung des Wesens der Kunst möglich, wie es die Wagnerische ist. Dieser Idealismus, der in der tiefen Wahrhaftigkeit und in der Entfernung allen Flitterwerkes bis zum Äußersten geht, muß in seinen Keimen dem Volke innewohnen. Freilich hat ihn kein Deutscher so schlackenfrei besessen wie Richard Wagner. Doch; einer ist ihm vorangegangen. Seine Musik aber hieß — es lag in der Kulturentwickelung — Religion. Das war Martin Luther. Wie die Kunst Wagners ganz auf sachlicher Wahrheit und Natürlichkeit stand, so Luthers Religion. Das verwickelte katholische Zeremoniell gab

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Kirche nicht minderes Ansehen als der geheimnisvolle Kontrapunkt der Musik. Die Konventionen der Kirche waren sogar noch viel, viel älter als jene der Musik, und sie entrückten den Gegenstand noch weiter allem Irdischen und machten ihn noch unverständlicher für den armen Ungebildeten, der von der Religion hätte Tröstung empfangen wollen. Da stieß Luther den Formalismus um und verband die Religion wieder mit dem Leben; er öffnete dem Laienelement Tür und Tor wie Wagner. Dafür durfte er von den Zünftigen bäurisch wie Wagner dilettantisch gescholten werden. Wenn Unbeflecktheit von allem Metierhaften Dilettantismus ist, dann war Wagner der große Dilettant. Daß aber diese Unbeflecktheit nicht Erfüllung, sondern nur Voraussetzung seines Schaffens ist, entging den Zünftigen ebensogut wie den Nachbetern Wagners, von dem der Dilettantismus sich einen Freibrief ausgestellt glaubte, um ohne inneres seelisches Können, noch ohne äußeres, handwerkliches nach dem bequemen Leitmotivensystem Opern zusammenzukleistern. Wagners Dilettantismus war eben nur ein Ableugnen der Konvention, ein Negativum, ein Reinemachen für das Positive, Neue, das dann eingesetzt wurde, die deutsche Sachlichkeit und natürliche Wahrheit. Die Abneigung gegen Wagner ist also Feindschaft gegen dieses Deutsche, und zwar ebensogut bei uns wie drüben bei den Romanen. Denn dieses Deutsche Wagners ist nicht nationalistisch wie etwa das Russentum Tschaikowsky's oder das Norwegertum Grieg's, der den Gesang des Volkes und das Landschaftliche der Heimat zum Klingen bringt, dieses Deutsche ist vielmehr die letzte Folgerung aus einem sittlichen Idealismus, wie er immer wieder aus dem Schoße dieses Volkes hervortaucht, aber auch stets wieder vom eigenen Volke verspottet und angefeindet wird. Denn wie wenige selbst in diesem Volke sind so stark, den äußersten Idealismus mitzukämpfen. Mancher, mag er beim Abtun des lieben, lügnerischen Alten noch so weit mitgehen, entdeckt plötzlich ein Altes, mit dessen Abtun er sich ins eigene Fleisch schnitte; da verläßt ihn die Kraft, und er lügt wieder. Wagner ist eben eine Gewissensfrage geworden. Es ist nicht denkbar, daß einer ihn ganz erfasse und wieder zum eitlen Tun früherer Tage zurückkehre. Kann er sich aber zu reinem Tun nicht erheben, dann bleibt ihm eben nichts übrig als der Haß gegen Wagner.

Ein Romane kann deutsche Art und deutsche Kunst nie aufrichtig lieben. Bessere als Leoncavallo, als Saint-Saëns und Jaques-Dalcroze verschweigen das, aber, täuschen wir uns nicht! Es kann nicht anders sein, als daß diese drei in ihren Kriegsmanifesten an das Deutsche von der Gelegenheit zu Sprechern ihres Volkes gemacht wurden. Durch das Romanische ist die Kunst groß geworden. Durch das treue Festhalten an den überlieferten Konventionen wurde sie in sichere Bahnen gelenkt, das romanische Verlangen nach purer Schönheit bewahrte sie vor Abwegen, ihre Sprache, ihre Mittel wurden reif. Eine andere Zeit ist gekommen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wir wollen keine Kunst, wir wollen ein Kunstwerk, einen Künstler. Nicht das Material soll sprechen und uns den schönen Schein einer anderen Welt vormachen, sondern die höchste Potenzierung alles Diesseitigen, Menschlichen wollen wir erschauen und erleben, im Kunstwerke und im Künstler. Dazu taugt das Romanische nicht. Es kann die Notschreie des Lebens und seine Seligkeiten nicht in Kunst umformen, weil ihm die Kunst keine ursprüngliche Sprache ist; so mußte es den Drang dieser Zeit nach Subjektivismus in spielerischem Formen verzetteln. Statt daß sich das Subjekt im Kunstwerke durch das Menschliche offenbart hätte, suchte es sich bei den Romanen in ungewöhnlichen Materialmischungen, Kombinationen, Erweiterungen der Kunstmittel zu definieren und von ähnlichen Subjekten zu unterscheiden. Resultat: man blieb nach wie vor bei der Konvention. Denn wenn sich auch die romanischen und romanisierenden Neutöner einbildeten, auf die Natur und auf Naturklänge zurückzugehen, so war es doch nichts anderes als die Opposition gegen die alte Konvention, auf der sie aufbauten. Diese war also in ihren spekulativen Gebilden indirekt enthalten. Daher: wie eifrig sie auch verkündeten, ihre Musik sei die natürliche und die frühere eine gekünstelte, der Laie wollte sich nicht einstellen, der diese Natürlichkeit begriffen hätte. Der Romane sieht sich also in einer Sackgasse; wenn er auch noch ein paar neue Formen erfindet, noch etliche neue Harmonieenmischungen und Tonleitern, schließlich merkt er doch, daß die Kunst etwas anderes ist als eine Schöne, der man bloß ein neues Saisonkleid zu dichten braucht, um des Beifalls der Leute sicher zu sein; schließlich merkt er auch, daß geformter Dreck doch nur Dreck ist, wenn man auch früher etwas artiger, aber minder deutlich sagte: l'art pour l'art. Da erklärt er die Kunst überhaupt für veraltet und abgetan, da es nichts mehr Neues gebe, und setzt an ihre Stelle in Poesie und Musik jene seltsamen futuristischen Gebilde, von denen noch kurz vor Kriegsausbruch Johannes Schlaf bewundernd berichtet hat; er meinte damals, daß Paris „wieder mal" an der Spitze marschiere. Ja, in Totgeburten war Paris immer an der Spitze. — Ist also das Romanische unfähig, die Kunst wahrhaft zu verjüngen und dem neuen Geist in ihr zu genügen, so ist dieser Geist gerade dem Deutschen günstig. Konnten wir das stetige Wachsen der Vorherrschaft deutscher Kunst noch mißverstehen? Und das, worin uns Wagner Führer sein soll? Und andererseits die jetzige Fehdeverkündigung der Romanen gegen deutsche Kunst? — Nochmals: der Romane kann sie nicht lieben, die deutsche Kunst; denn sie negiert die romanische, beweist ihre Überflüssigkeit, hebt sie auf.

Und unser Verhältnis zum Romanischen? Seit der Zeit der Völkerwanderung ist dem Deutschen der Zug nach dem Land jenseits der Alpen nicht aus dem Blut gewichen. Er scheint seiner wie zur Ergänzung seines

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klimas und Wesens zu bedürfen. Das hat ihm nicht geschadet. Sein Wesen ist so reich und treibt immer wieder Urkräftigstes und eigensten Schaffen Fähiges hervor, daß ihm um seine Ausländerei nicht bange sein braucht. Die romanische Musik wird durch die importierte deutsche als die mächtigere in die Enge getrieben; der Import italienischer dagegen hat bei uns, nationalökonomisch ausgedrückt, nur einem Veredelungsverkehr gedient; darum brauchen die Kunsthüter auch keinen Prohibitivzoll darauf zu setzen. Ratsam aber ist es bisweilen, die Grenzen wieder nachzuziehen, da gerade in der Musik der Durchschnitt unserer gedankenfaulen Kunstgenießer dem Welschen hold ist. Man verlangt, höchst konservativ, nach einer Ohrenkunst, die den Geist in Ruhe läßt oder ihm gestattet, frei umherzuschweifen, von jener Anspannung, unbeschwert, die ein dargestellter Gegenstand verlangt. Musik komme uns als die Himmelstochter, die Erheiterung über die Menschen ausgießt; so wollen es die Kunstberliner, bei denen die südlicheren Wiener natürlich nicht erst zu lernen brauchen. Man will sich den angenehmen, sinnlichen Reiz durch die Beunruhigungen des deutschen Geistes, wie sie Bach und Beethoven begonnen, Wagner auf die Spitze getrieben, nicht verderben lassen. Denn welcher durch das tägliche Quantum an Literatur und Kultur malträtierte Intellekt wäre abends imstande, ein Musikstück, das vom Intellekt ein Eingehen auf eine Art Ursprache verlangt, anders als nur mit dem Ohr aufzunehmen? Das Ohr ist minder streng als der Intellekt. Ist der ein paarmal unvermögend, aufzunehmen, ist ihm die Kette des Zusammenhanges gerissen, so ist er unbefriedigt und geht leer aus. Das Ohr aber schwimmt munter mit, erhorcht sich da und dort Brocken, die ihm behagen, merkt plötzlich bei einem grausamen Beckenschlag, daß es aus Träumen gerissen worden ist, entzückt sich aber gleich wieder über einen prächtigen Schlußfall, zumal es darin ein früheres Thema wiederzuerkennen glaubt und, das Wiedererkennen mit Vorliebe betreibend, lobt es die Musik, die es ihm leicht gemacht hat. So etwa sieht doch unser verwelschter Musikgenuß aus?

Am stärksten zeigt sich das Mißverstehen deutscher Art in der Gesangskunst. Warum hat Wagner immer nach jungen, unverdorbenen Stimmen, sagen wir grad heraus: nach Natursängern gefahndet? Warum sind unsere Sänger den Wagnerschen Akzenten nicht gewachsen und müssen Wagner zum Schluß einen Stimmenmörder nennen? Weil im Gesang, soweit er als Kunstgesang gilt, ausschließlich das welsche Prinzip der Konvention, der Naturfremdheit, des Ohrenkitzels regiert. Das Kriterium der Kunststimme ist nach heute üblicher Auffassung — das Abhandensein schlechter, störender Gewohnheiten, beispielsweise halsiger oder knödeliger Töne wird als selbstverständlich vorausgesetzt — die Ausbildung der Resonanzteile oberhalb des Kehlapparates, genauer: die ruhige Lenkung des Tonstromes, der aus der Kehle kommt, nach den Mund- und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kopfpartieen. Die Naturstimme entbehrt, wenn sie auch sonst keine auffallenden Fehler hat, dieser Führung des Tonstromes. Die gesunde Naturstimme arbeitet zumeist mit dem Brustklang,[1]) was eine gewisse Roheit des Klanges und infolge einseitiger und falscher Muskeltätigkeit baldige Ermüdung bedingt. Die Führung des Tonstromes nach der italienischen Schule aber ermöglicht eine große Leichtigkeit des Apparates, läßt hohe Töne ohne Anstrengung singen und bildet den Ziergesang aus. Diese Kunst beruht also auf einer möglichsten Entfernung vom Natur-, vom Brustklang; die Brust existiert für sie nur als Resonanzmittel, dessen tiefe Töne bedürfen. Diese Art des Singens ist ganz aus der romanischen Kunstauffassung geboren. Der Gesang soll nicht davon Zeugnis geben, was in des Sängers Menschenbrust vorgeht, es ist nicht so, daß die Stimme sich zum Gesang erhebt, weil sie sich mit dem gesprochenen Worte nicht mehr helfen kann, sondern der Gesang ist nur wieder das subtile Werkzeug zur Aufnahme der durch tausend aneinander gereihte Konventionen aufgebauten Musikkultur. Die Stimme wird wie ein Instrument behandelt, hohe Töne treten nicht erst auf, wenn der Effekt steigt, sondern gleichrangig mit den tiefen, diktiert von den Neigungen abstrakter Musik und dem Streben nach Wohlgefälligkeit. Darum wird das Gesangsinstrument nach der Anlage der Blasinstrumente geformt. Wie bei den Blasinstrumenten werden Register ausgebildet, die Brust dient den Tönen des Brustregisters, wird aber im übrigen nicht beachtet, weil sich mit den schwerfälligen Brusttönen kein so holdes Kunstspiel treiben läßt wie mit den Tönen des Kopfregisters. — Bis zu Wagner konnte man mit dieser Kunst zufrieden sein, denn sie erlaubte, was es zu singen gab, in Schönheit zu singen. Wie, und diese Kunst soll man aufgeben zugunsten eines naturalistischen Geschreies? Gibt es denn einen anderen Gesang als den Schöngesang, muß nicht im Gesang die Aufstellung des vielleicht sonst vorhandenen Dualismus zwischen Formkunst und Gehaltkunst versagen? Ganz richtig: es gibt keinen anderen als den Schöngesang; jeder Ton, der produziert wird, muß die ihm zukommende Fülle haben, d. h. es darf ihm im Gegensatz zum normalen Ton des Natursängers nichts an Obertönen, an Kopfresonanz fehlen. Aber während der Italiener für die Schulung nur den Apparat oberhalb des Kehlkopfes beachtet (aus den einseitigen Gründen seiner Musikkultur), greift der Deutsche wieder auf Natur und Leben zurück und zieht auch die Teile des Apparates unterhalb der Kehle in den Kreis des Studiums, macht sie zur Grundlage der Schulung und läßt den ganzen Menschen singen. Auf einem natürlichen Fundament ruhend, erlaubt diese stimmliche Bildung ein Eingehen auf die Eigenart der deutschen Sprache,

[1]) Auch dort, wo dieser Brustton bei der Frauenstimme naturgemäß vom Falsetton abgelöst wird, fehlt noch die ruhige, gefaßte Lenkung nach den Kopfpartieen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihre volltönenden Vokale und charakterisierenden Konsonanten — (was verstanden wir je vom Text einer deutschen Opernaufführung?) —, alle im Melodieengeträller anerzogene Künstelei der Stimme muß abfallen. Erst die so gebildete Stimme hält Wagner stand, ohne sich aufzureiben, denn sie erfüllt von selbst alle Anforderungen Wagners. Ruht sie doch auf dem gleichen Fundament wie seine Kunst.

So hätte romanische Kunst auch hier ihre Mission an der deutschen erfüllt. Den Deutschen ist Gesang nicht gegeben, hieß es. Auch Kunstmusik war ihnen nicht gegeben und andere Erzeugnisse geistiger Beweglichkeit. Das aber müssen wir als deutsche Art erkennen: was fremde, begünstigtere Himmelsstriche mühelos erzeugt haben, vermöge treuer Sachlichkeit und tiefer Innerlichkeit, umgeformt und neugeformt, zu nie geahnter Größe der Wirkung zu führen.

Nun blühe auch sie als letzte heran, die deutsche Gesangskunst. Deutsche Meister, Friedrich Schmitt und Müller-Brunow — sie sind gestorben, und wenige kennen ihre Namen — haben sie gesucht. Ihre äußerste Kraftprobe ist es sicherlich, wenn sie die romanisch Gesinnten unter den Kunstgenießern überzeugt haben wird. Wollen die in der Musik überhaupt von ihrem alten Gott nicht lassen, wie sollten sie ihn im Gesang missen können, der keine selbstschöpferische, sondern eine ausführende Kunst ist, daher am ehesten zur leeren Fertigkeit und zur Künstelei neigt? . . .

Die Schlußvignette dieser ganzen Betrachtung: Auf der einen Seite der junge Siegfried, der nie was gelernt hat, Naturbursche und Dilettant; hat keinen Respekt vor dem grauköpfigen Lehrer, zerraspelt die ererbten Schwertstücke furchtlos zu Spänen, um sie, zerschmolzen, in neuem Guß zur echten Form zu fügen. — Und dann auf der anderen: Maître Saint-Saëns — oder hieß er ehedem Mime? —, tüchtiger Fachmann, im Leimen der ererbten oder gestohlenen Stücke tut's ihm niemand gleich, kann sich ob des Tuns des Jungen nicht fassen. Da schilt er ihn einen Narren oder Barbaren.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE LAUTE

VON HERMANN RUTH-SOMMER IN STETTIN

Man darf eines der wichtigsten Kapitel abendländischer Musikgeschichte mit dem Namen „Laute“ überschreiben, einem Musikinstrument, das durch Jahrhunderte eine stolz-beherrschende Stellung im Musikleben Europas einnahm und zum Elementarrüstzeug des Musikers gehörte. Ein bedeutender Theoretiker, M. Praetorius (Syntagma musicum 1618) bespricht das Lautenspiel als „Fundamentum et Initium“ aller Musik, und aus Barons „Untersuchung des Instruments Lauthen“ (Nürnberg 1727) entnehme ich Besardo's schöne Worte über die Laute: „Principem quasi et Reginam Musicorum Instrumentorum Omnium“, wonach wir von einer „Königin aller Instrumente“ sprechen dürfen.

Die altehrwürdige Geschichte der Laute geht auf die Araber zurück, die gegen 711 n. Chr. (Schlacht bei Xeres de la Frontera) auf der spanischen Halbinsel festen Fuß faßten, und denen das Abendland durch die nämliche Einfallspforte vielerlei Kultureinflüsse zu verdanken hat.

Der uralte Typus der arabischen Laute = al-ud (Holz) genannt, ist im wesentlichen unverändert auf unsere Zeit gekommen: Der Schallkörper von apfelförmig-rundbauchiger Form ist seit dem berühmten Lautenmacher Magnus Dieffenbrugger (Padua, etwa 1519) von mehr oval-birnenartiger Gestalt und trägt die Decke mit dem Saitenhalter, auf dem die Saiten in der eigentümlichen Anordnung von „Chören“ durch Anknüpfen oder durch kleine Pflöcke befestigt werden.

Durch eine Schallöffnung in der Decke, „Rosette“ oder „Rose“ (auch „Stern“) genannt, erhält der Ton die typische Klangfärbung, und zwar durch das kunstvoll geschnitzte Gitterwerk, das die Schallöffnung teilweise verdeckt. Mit dieser „Rosette“ ist einer der Hauptunterschiede beschrieben, wie sie beim Streit um die Bezeichnung Laute oder Gitarre in Frage kommen. Der weich gedämpfte silberhelle Ton der Laute erhält durch das gewölbte Korpus und durch die Rosette einen länger anhaltenden, scheinbar an- und abschwellenden Charakter, wohingegen die wohlbekannte Gitarre durch metallisch-kräftigen Ton kürzerer Dauer auffällt.

Auf dem „Hals“ liegt das Griffbrett, und der obere Teil, der „Wirbelkasten“, trägt die Wirbel, wo die Saiten vom abgeteilten „Sattel“ her zusammenlaufen und durch Drehen gestimmt werden.

Durch die um Hals und Griffbrett festgeschlungenen Darmsaiten, Bünde (heute durch eingelegte feste Bundstribe ersetzt), werden in bestimmten Abständen die Halbtonintervalle für die greifenden Finger bezeichnet; von den anfangs meist gebräuchlichen sieben oder acht „Bundräumen“ ging man im Laufe der Zeit zu 14 bis 18 Bünden über.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die eigentümliche Lautenbesaitung, deren ich oben gedacht habe, bestand in der Verdoppelung jeder Saite durch die gleich oder eine Oktav höher klingende Saite. Ausnahmen waren die tiefsten „Chöre" = „Großbrummer", die zuweilen als einfache dicke „messene" (Messing-)saiten und die „Quint"- oder Melodiesaiten, die immer einzeln verwendet wurden.

Die mittleren „Chöre" wurden vereinzelt durch „stehelene" (Stahl-), sämtliche Oberstimmen durch Darmsaitenbezug vervollständigt, und nach den uralten Gesetzen der mittelalterlichen Lautenisten war die Zerreißungsgrenze der höchsten Saite (Quint) für die Stimmung des Instruments maßgebend. Dieses — wirklich „oberste" — Gesetz lautete:

„Zeuch die Quintsait so hoch du magst,
daß sie nit reiß, wenn du sie schlagst!"

Vor der Einführung eines Normal-a („Kammerton") war natürlich diese etwas sehr „dehnbare" Vorschrift für die armen Lautenisten keine „Quelle reiner Freuden", und zahlreiche bewegliche Klagen sind uns darüber von verschiedenen Autoren erhalten. Am besten und mit einer gewissen entsagungsvollen Ruhe äußert sich Mattheson (Neu eröffnetes Orchester usw. Hamburg 1713): „Wenn ein Lautenist achtzig Jahre alt wird, dann kannst du sicher sein, daß er vierzig Jahre mit Stimmen und Aufziehen gerissener Saiten zugebracht hat."

Die vereinfachte Besaitung nach dem Vorbild der „gitarra latina", wie die heute gebräuchliche Gitarre zum Unterschied von der „gitarra morisca" (der Laute) genannt wurde, war somit ein Fortschritt und die Einführung des Normaltons machte der unzuverlässigen oder auch unvernünftigen Stimmungsweise des Instruments ein Ende.[1])

Die Zahl der Stimmungen sowohl wie der „Chöre" ist außerordentlich groß; wie bei vielen anderen Instrumenten liegt auch bei der Laute schon sehr früh die bekannte Einteilung in Diskant-Alt- („Recht Chorist- oder Altlaute" bei Praetorius), Tenor- und Baßstimmung vor, die auf die äußere Gestalt des Instruments bestimmenden Einfluß hatte. Von der kleinen Diskantlaute bis zur vielchörigen, mit frei schwingenden Baßchören versehenen Erzlaute — Archiliuto und Theorbe — finden sich zahlreiche Arten in den bedeutenden musikhistorischen Museen (Berlin, Köln, Nürnberg, London, Kopenhagen, Brüssel, um einige der wichtigsten zu nennen.)

Bei der Baßlaute und Theorbe finden sich getrennte Wirbelkästen

[1]) Zahlreiche Verbesserungen, die auf absolut reine Stimmung zielen, sind nur vereinzelt als „Verbesserungen", zum größten Teil als Bestätigungen alter Erfahrungssätze zu betrachten. Einer dieser Erfahrungssätze lautet: Solange nicht absolute Gleichmäßigkeit der Dichte und des spezifischen Gewichts des Darmmaterials erreicht werden kann, so lange wird bei Darmsaiten wohl die absolute „Quintenreinheit" nicht verbürgt werden können. So kann z. B. eine Mißernte und Unterernährung der Schafe von Einfluß auf die Qualität der Darmsaiten sein.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ungefähr auf gleicher Halslänge; die ganz ungeheuerlichen Baßlauten Chitarrone und Angelica verwenden die Saitenlänge in der Baßlage, nicht die Saitendicke und entwickeln sich demgemäß zu der beträchtlichen Ausdehnung von über 2 m.

Von alters her werden die besten Holzarten — Ahorn, Palisander, Mahagoni — für den Bau des Lautenkorpus verwendet, der sorgfältig durch schmale Späne (12 bis 30 beiläufig) zusammengesetzt ist; die Decke „sancboden" soll gutes altes Fichtenholz sein. Von den fabrikmäßig hergestellten Lauten unserer betriebsamen Händler ist ein weiter Schritt zum wertvollen „Meisterinstrument", das mit dem altgewohnten Holzwirbel immer noch die prunkvollen Luxuslauten mit vergoldeten „Mechaniken", sogar solche mit „Patent", turmhoch überragt.

Das oberste Gesetz für das Lautenspiel heißt genau so wie für das Instrument selbst: Tonreinheit, Tonfülle, Tonschönheit.

Eine Meisterarbeit gibt dem glücklichen Besitzer zwei sehr wertvolle Dinge mit auf den mühsamen Weg zum künstlerischen Ziel: zum ersten die frohe Gewißheit, daß der Ton immer schöner wird, und zum zweiten die Spielfreudigkeit, das „Nichtsattbekommen". Das Letzte ist das wichtigste, denn die Spielfreudigkeit gehört zum mühseligen Anfang des Lernens, wie die Stimmung des Herzens zum Singen.

Eine große Erleichterung für die greifenden Finger des Anfängers sind leicht ausgehöhlte Bundräume; jeglicher Überfluß an Zierat, Gold, Silber, Elfenbein, Perlmutt weckt bei dem „Kundigen" das Mißtrauen und täuscht musikalisch empfindsame Menschen durchaus nicht über etwaige Mängel im Ton und im Klangcharakter hinweg. — —

In der abendländischen Musikgeschichte bildet das Lautenspiel zuerst als eine Art „Laienkunst" eine Klasse für sich und wird von den Vertretern des gregorianischen Kirchengesangs — von den Musikern strengster Observanz — heftig bekämpft, die sich als „cantori a libro" bezeichnen.

Es sind die Gegensätze zwischen diesen allerältesten akademischen Musikern und den Dilettanten (die als cantori a liuto damals weit höher standen als die Musikliebhaber unserer Tage), wie man noch heute von ewiger Feindschaft zwischen Kunst und Dilettantismus reden darf.

Und es ist höchste Zeit, daß mutige Geister dem Gebaren mancher „Bearbeiter" und „Vertoner" entgegenwirken, wenn eine wirklich wertvolle Kleinkunst nicht wieder durch schmähliche Nichtkönner prostituiert werden soll. Im 2. Februarheft 1914 (S. 231 f.) der „Musik" waren solche seltenen, mutigen Worte zu lesen.

Die reizvolle und rührende Geschichte des Volksliedes und der Entwickelung unserer Volkskunst aus dem fröhlichen Geist der Zeit „fahrender Leute" darf ich bei den Lesern dieser Zeitschrift als bekannt voraussetzen. Der wenig geachtete Gehilfe des ritterlichen Dichter-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

komponisten, der „joculator“ ist der eigentliche Urahne des „farenden spîlman“, und erst nach langen Jahrzehnten erblicher Ehrlosigkeit, sprichwörtlicher Entrechtung gelang es dem armen Troubadour der Landstraße, im Bannkreis blühender Städte seßhaft zu werden.

Ungefähr mit dem 16. Jahrhundert beginnt die Blütezeit der Lautenmusik, deren bedeutendster Meister Konrad Paumann (gestorben 1473 in München) bis dahin gewesen war; ihm wird auch die Erfindung der Tabulatur zugeschrieben, eines musikalischen Notierungssystems, das durch Buchstaben und Zahlen in bestimmter Anordnung die Noten und Griffe auf der Laute bezeichnete, durch Punkt, Schlag, Haken usw. die Notenwerte angab. Die Tabulatur Paumanns kennt keine Linien; diese finden sich auf den französischen und italienischen Arten der Tabulatur (meist der sechschörigen Laute entsprechend).

Vortragsbezeichnungen für Tempo, Ausdruck und dynamische Abschattierungen kennen die alten Tabulaturbücher nicht, und auch die Tonart geht erst aus der mutmaßlichen Höchstspannung der Melodiesaite hervor.

Das seltsame System der Lautentabulatur mag vom damaligen zünftigen Musiker und vom eingefleischten Vertreter der nota quadriquarta = der Mensuralnotenschrift mit vollem Recht aufs heftigste bekämpft worden sein. Das Wirken der Lautenisten ist uns aber doch nur durch die Tabulatur- oder Lautenbücher bekannt geworden und bildete eines der Hauptgebiete moderner Musikforscher (Ambros, Arnold, Chilesotti, und anderer).

Während die anfänglichen Aufgaben des „fahrenden“ Lautenisten zumeist in Tanz- und Liedbegleitang bestanden, fiel der folgenden Generation die höhere künstlerische Aufgabe zu, den vierstimmigen Vokalsatz auf die Laute zu übertragen.

Zahlreiche Lautenbücher beweisen aufs herrlichste die Entwickelung des Lautensatzes aus dem Geiste der Vokalmusik, und es gibt kaum reizvollere Parallelen als Tanzlied und Lautenübertragung. Wie sich aus dem Reigen, dem geschrittenen Tanz eine besonders schöne Form des Liedes entwickelte, so hat sich durch die frühere Übertragung der Vokalformen — des Madrigales z. B. — ein besonderer alter Lautenstil herausgebildet, bei dessen Vortrag der Gang der Melodie durch zahlreiche „läufflein“ und Koloraturen frei improvisierend unterbrochen wird. Diese häufigen rubati, und die scheinbare irrlichtelierende Untätigkeit im Fluß der Melodie sind natürlich nicht für streng erzogene moderne Musiker, aber für musikalische Feinschmecker, die nach dem dissonanzenreichen polyphonen Musizieren der „Moderne“ nach herber Kost lechzen. (Ein gewisser Dichter ließ sich nach dem Lesen süßlich-fader Liebesgedichte einen schwarzen Rettich bringen, damit er „den Geschmack“ loswerde.)

Auch die Liedbegleitung alter Lautenisten rechnet zum vierstimmigen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Satz der Übertragungen und der Solostücke für die Laute; manche Liedstimme konnte als Melodiestimme ebensogut mitgespielt werden. Die dreistimmige Liedbegleitung ist meiner Meinung nach die reizvollste und vielseitigste Art eines guten Lautensatzes; ich glaube auch, daß der gesunde musikalische Instinkt der Alten mit einer gewissen Zähigkeit an diesem, mehr lutanistischen Stil (Newsidler 1536) festhielt und in der Vielstimmigkeit den drohenden Verfall ahnte. Tatsächlich fing der Niedergang des Lautenspiels nicht eigentlich mit der Herrschaft des Cembalo und des Hammerklaviers an, sondern mit den gehäuften Schwierigkeiten des mehrstimmigen Satzes, mit der Verwirrung der bis dahin übersichtlichen und einfachen Spielweise. Kühne chromatische Durchführungen und lang durchgehaltene Dissonanzen sind dem Lautenspieler von guter musikalischer Kinderstube ein Greuel.

Die Gegenbewegung der Einzelstimmen ist dem ältesten Lautensatz zu eigen, erst später kommen die großen Akkordreihen auf der Grundlage des schreitenden Basses.

Wertvolles Studienmaterial findet sich in den Lautenbüchern von Gerle 1552, Newsidler 1536, Ochsenkhun 1558, Judenkunig 1532 und in verschiedenen anderen (siehe Chilesotti „Lautenspieler d. XVI. Jahrh." bei Breitkopf & Härtel). Beiläufig sei erwähnt, daß viele bedeutende Lautenisten auch als ausgezeichnete Lautenmacher berühmt waren (Paumann, Helt 1413, Hans Ritter 1447 sind einige der ältesten).

Die Geschichte der Lautentechnik kann ich im wesentlichen durch Zitate aus den bedeutendsten musiktheoretischen Werken belegen; der Anschlag mit Federkiel und Plektrum ist bis zur grundlegenden Lehre Paumanns in Übung gewesen, und nur noch Virdung (Musica getutscht usw., 1511) beschreibt diese Anschlagsart:

„Die messenen [Messing] und stehelenen [Stahl] saitten wollen sich zu den lautten nit lassen brauchen. Dann so man die in den bunden mit blossen Fingern angreifft so wollen sie nit so wol lauten als so man sie mit eysen oder holt anschlecht."

Von Paumann an lehren alle Meister den Anschlag mit den Fingern der rechten Hand: dem dreistimmigen (Begleitungs- sowohl wie Solo-) Lautensatz entsprechend mit Daumen, Zeige- und Ringfinger, welch letzterer mit dem Mittelfinger abwechselt, wenn benachbarte Chöre es erforderlich machen. Der Wechselschlag zweier Finger findet sich meines Wissens nicht erwähnt, wird wohl auch bei der chörigen Laute schwer durchzuführen gewesen sein.

Alt ist das Durchstreichen mehrstimmiger Akkorde mit dem Daumen, das heute viel zu sehr Gepflogenheit ist; denn man kann durch fleißiges Üben vier- und fünfstimmige Akkorde selbst in raschester Folge zusammen anschlagen, wie es der Pianist freilich leichter erreichbar tut. Fortwährendes Arpeggio sollte streng vermieden werden, damit ein vorgeschriebenes Arpeggio desto bessere Wirkung erziele.



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der gute Lautenspieler muß die Anschlagsstellen der Saiten für reiche Abschattierung in dynamischer Hinsicht ausgezeichnet kennen, er muß Steigerungen durch den Anschlag an verschiedenen Stellen der nämlichen Saite herausarbeiten können, wenn er künstlerisch wirken will.

Es ist Gefühlssache, und der Vergleich mit dem guten Reiter liegt nahe, der ein Rassepferd wie am Frauenhaar, nicht am Lederzügel reißend, führt.

Die Technik der linken Hand ist im wesentlichen seit vier Jahrhunderten die gleiche; der erste Finger — erster Bundraum — erste Lage, zweiter Finger — zweiter Bund usw. Die Griffweise des ersten Fingers bestimmt die Lagenbezeichnung, und die goldene Regel für ein lückenloses Spiel heißt: Finger liegen lassen!

Ebenso wichtig ist ein gewisses „Vorgruppieren“ zweier Finger, während einer oder die übrigen als Stütze dienen; Vorschlag, Triller, Mordent, Glissando, Terzen-, Sexten- und Oktavenpassagen sind durch Fleiß erreichbar und erfordern zum Teil ein hammerartiges „Niederfallen“ des greifenden Fingers.

Eine alte Griffweise: das Überlegen des Zeigefingers (seltener der kleine Finger) wird von deutschen Lautenspielern sehr oft mit dem französischen Wort „Barré“ (kleines, großes Barré) bezeichnet. Glücklicherweise klingen Bundgriffe oder Quergriffe durchaus nicht anders; auch das Wort Barre ist mir beim Studium vorgekommen.

Die allervorzüglichste Technik aber ist beim Lautenspieler wertlos, wenn hinter dem Können nicht das Wissen steht, und es ist hauptsächlich des bekanntesten Lautenisten unserer Tage — Heinrich Scherrers — Verdienst, auf die Bedeutung der Harmonielehre für den Unterricht im Lautenspiel hingewiesen zu haben. Seine große Lautenschule ist für das ernste Studium unerläßlich, wobei nicht unerwähnt bleiben soll, daß das lebendige Beispiel eines guten Lehrers auch durch den „Gradus ad Parnassum“ Scherrers durchaus nicht entbehrlich wird.

In diesem Sinn ist der Lautenunterricht unserer Zeit gänzlich verwahrlost, und es bleibt noch viel zu tun, um eine gewisse Geringschätzung der lautenistischen Kunstbestrebungen bei dem Musiker von Fach ins Gegenteil umzuwandeln.

Denn die Laute zählt nicht wenige und nicht geringe Meister zu ihren Freunden. Sie hatte noch im Orchester Joh. Seb. Bachs Sitz und Stimme, und im Zeitabschnitt der musikalischen Romantik besonders viele erlauchte Geister der Tonkunst als Hüter und Mehrer alter Überlieferungen. Carl Maria von Weber, Heinrich Marschner, Paganini, Berlioz waren ausgezeichnete Spieler; von den beiden Erstgenannten empfehle ich die zahlreichen kleinen Kompositionen, die von dem verdienstvollen und rührigen Verlag des „Gitarrefreund“ in München neu herausgebracht wurden. Die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klassiker des Lautenisten sind Giuliani, Carulli, Legnani und andere; reichen und wertvollen Stoff bieten Scherrers Bearbeitungen alter Volkslieder und Solostücke aus alten Lautenbüchern.

In der jüngeren Generation sind zahlreiche tüchtige Männer am Werk, und es steht zu hoffen, daß wirklich künstlerisches Lautenspiel mehr und mehr Würdigung findet.

Einer breiteren Öffentlichkeit und einer geschäftsmäßigen Konzertausbeutung steht die durchaus intime Wirkung des Instruments glücklicherweise entgegen, und bei aller Hochachtung vor dem ersprießlichen Wirken unserer bedeutenden Lautensänger und -sängerinnen ist mir der Gedanke an eine „vorübergehende Mode" bei der Laute schmerzlich, einem Instrument, das meines Erachtens wie wenige berufen scheint, die musikalische Erziehung zu fördern und dem gräßlichen Musiksnobismus unserer Tage entgegen zu wirken. — —

Zahlreiche reizvolle Beziehungen der Laute zur Literatur können nur mit einigen Worten angedeutet werden. Im Mittelalter gehörte das Lautenspiel besonders zur Erziehung der Damen, und schon bei Gottfried von Straßburg („Tristan und Isolde") finden sich neben der Kunst der schönen Sitte (moraliteit) die Lehrfächer der Musiktheorie (schuollist) und des Spiels (hantspîl). Der schöne musikalische Sinn des „Ständchens" ist natürlich tausendfach verwertet — von Seb. Brants „Narrenschiff" und den schönen Versen Hans Sachs' bis zur Moderne, deren stimmungsvolle Lyrik sehr oft im heutigen Lied zur Laute zu finden ist.

Das eigentliche alte Volkslied ist uns durch Arnim und Brentanos „Wunderhorn", durch die glücklichen Nachschöpfungen Goethes, Heines, Uhlands, Eichendorffs und anderer, und durch die bewunderungswürdige Lebensarbeit Boehmes („Altdeutsches Liederbuch"), ferner durch Rochus von Liliencron und Erk wiedergegeben worden; auch Johannes Brahms verdient einen Ehrenplatz in der Geschichte des Volksliedes.

Für den heutigen Lautenspieler gehören Scherrers Bearbeitungen alter Volkslieder und die prächtige Sammlung mit dem unschönen Namen „Zupfgeigenhansl" zum eisernen Bestand; sehr lehrreich ist das Transponieren guter Lautensätze, ohne den Capotasto zu verwenden, und öfteres gründliches Studium im Harmonisieren gegebener bezifferter Bässe. — —

Die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Malerei sind bislang noch sehr wenig behandelt worden, und gerade in den zahlreichen Lautendarstellungen liegen ungemein reizvolle Beispiele für die kulturelle Bedeutung des Lautenspiels vor. In der religiösen Kunst, im Sittenbild, in allegorischen und mythologischen Vorwürfen, im Porträtbildnis und sogar im Stilleben überall ist die Laute auf den Bildern der großen Meister zu finden.

Eine eingehende Behandlung des ungeheuren Stoffes würde den Umfang dieses Aufsatzes bei weitem überschreiten, und ich muß mich darauf



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beschränken, einzelne Bilder zu besprechen,[1]) die im Bilderteil des vorliegenden und des nächsten Heftes wiedergegeben sind.

Ebenso wichtig wie die Malerei ist der Kupferstich für die Darstellungen der Laute, und besonders in der deutschen Kunst sind viele wertvolle Beispiele aus den frühesten Anfängen auf unsere Zeit gekommen. Die Monogrammisten und die Kleinmeister: Amman, Beham, Pencz, Aldegrever, Altdorfer, besonders aber Schongauer, Albrecht Dürer, Burgkmeier, Schäuffelin, Stimmer und andere haben der Laute gehuldigt.

Der Streit um die Namen Laute oder Gitarre ist überflüssig, und einer unserer besten Lautensänger, Robert Kothe, weist mit Recht auf die Notwendigkeit hin, „lieber auf einer Gitarre gute Lautenmusik als auf einer Laute schlechte Gitarrenmusik zu machen". — Aber auch der frei improvisierende Spieler möge der schönen Worte eingedenk sein, mit denen Hans Sachs des Junkers Stolzing Frage beantwortet:

„Wie fang' ich nach der Regel an?"
„Ihr stellt sie selbst und — folgt ihr dann!"

---

[1]) Vgl. die „Anmerkungen zu unseren Beilagen" dieses und des nächsten Heftes. Red.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# MUSIKALISCHE BILDUNG

## GEDANKEN UND BEDENKEN ZUR STAATLICHEN REGELUNG DES MUSIK-UNTERRICHTES

VON HERMANN WETZEL IN BERLIN

Nachdem die hohe Zeit der deutschen Musik, wo sich alle schöpferischen und kunstpolitischen Angelegenheiten dank den gewaltig schaffenden Kräften, die allzeit und überall wie segenbringende Naturkräfte zum Eingreifen bereit standen, wie von selbst zu regeln schienen, ihr Ende erreicht hat, und die Musiker sich aus der Rolle der spendenden Schöpfer immer mehr in die der verwaltenden und erhaltenden Erben gedrängt sehen, kommen auch allmählich mehr und mehr die zum Worte, welche einsehen, was unserer Zeit nottut. Wir müssen lernen, uns zu bescheiden, wie der Mensch, der die Höhe des Lebens überschritt, sich bescheiden muß und mehr rückblickend sein Dasein abzurunden trachten muß, als sich in vergeblichen Überbietungen des Erreichten zu erschöpfen.

Die Weisheit der Selbstbesinnung kommt nur wenigen zu rechter Zeit, und es scheint, daß sie dem phantasie- und temperamentvollen Musikervolke am schwersten eingehen will. Selbstbesinnung ist nicht Resignation, sondern ein Erkennen der Kräfte, und sichert infolgedessen ihren rechten Gebrauch. Wer eingesehen hat, daß die schöpferischen Fähigkeiten unserer Komponisten verschwindende sind, gegenüber denen der großen Meister, deren letzter Brahms war, wird zu dem Schluß kommen, daß unsere Musiker, wenn sie klug sind, nur dahin streben können, die Ausklänge des gewaltigen Akkordes, der unser Volk durch 150 Jahre hindurch in mehrfachem crescendo und decrescendo durchrauschte, nicht zu stören, sondern gewissermaßen Resonatoren dieses Klingens zu sein. Doch auch die, welche Eigendünkel, Originalitätssucht und krankhafte Reizbarkeit des Gefühlslebens sich nicht dabei beruhigen läßt, welche ihre Mission darin sehen, neue Gefühle um jeden Preis verkünden zu müssen, wo alle großen und schlichten Gefühle bereits gesungen sind, und die daher (gleichfalls aus innerem Zwange) das Barocke in jeder Gestalt anstreben müssen, auch sie haben ihren entwickelungsgeschichtlichen Wert. Nach dem psychologischen Gesetz der Entwickelung in Kontrasten wird ihr Treiben die Sehnsucht nach der schlichten Einfalt der großen Meister derart in uns steigern, daß früher oder später ein neuer Frühling in unser Kunstschaffen einziehen muß, der wieder ein schlichtes und doch neues musikalisches Schönes gebären wird.

Noch sind wir nicht so weit. Vielleicht stehen wir erst im Herbst, wo alles modert und vergeht, und nur einiges bescheidenes immergrünendes Gras und Kraut und einige noch treibende Spätgewächse von der Unvergänglichkeit des Lebens zeugen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daher stehen wir jetzt vor der Notwendigkeit, ernstlich Umschau zu halten, wie wir uns möglichst viele Werte der großen vergangenen Kunstepoche auf dem Wege der Erziehung und des Unterrichtes erhalten. Die Kunstlehre wird immer in den Epochen eine besondere Bedeutung erlangen, in denen das produktive Phantasieschaffen weniger rege ist. Da gilt es, sich zu besinnen, und, indem man dem Ausklange großer künstlerischer Geschehnisse nachhorcht, sich Rechenschaft von ihrer Bedeutung abzulegen, die gewonnenen Erkenntnisse aber zur Sicherheit begründeter ästhetischer Urteile zu erheben und möglichst viele Menschen auf ein solches gesichertes, hoch entwickeltes ästhetisches Niveau zu erheben. Es gilt, nach und nach Tausende an Werke heranzuführen, die zur Zeit ihrer Schöpfer nur kleine Kreise berührten. Es gilt, die allgemein gesteigerte Musikempfänglichkeit epigonaler Zeiten vor der Verflachung zu bewahren, wie auch vor der Erkrankung und Gefühlsverirrung.

Das kann nur geleistet werden durch die Schaffung eines hochentwickelten Lehrstandes. Zweifellos lag auch zu Zeiten unserer Meister das musikalische Lehrwesen sehr im argen, ja man darf wohl sagen, vielleicht noch tiefer wie heute. Aber eine Zeit, die ein Genie nach dem anderen gebar, konnte den Mangel an Vermittlern und Erziehern zur Kunst schon entbehren. Gehen aber die genialen, alles an sich reißenden Kräfte aus, so müssen die vermittelnden, bewahrenden Kräfte sich vervielfachen, um der epigonalen Epoche ein ästhetisches Kulturniveau zu bewahren.

Das Bewußtsein von der Wichtigkeit eines gebildeten Musiklehrerstandes für das kulturelle Wohl unseres Volkes ist vornehmlich von einer Gruppe von Musikpädagogen geweckt worden, die sich auf den Ruf einer hochverdienten, ideal gesinnten Frau, Anna Morsch, im Deutschen Musikpädagogischen Verbande vereinigen. Daß ähnliche Strebungen auch in den außerdeutschen Ländern leben, zeigt der unlängst vollzogene Zusammenschluß der verschiedenen europäischen Landesverbände zu einer internationalen Vereinigung mit gleichem Ziele.

Der deutsche Verband hat in zehnjähriger Arbeit schon manches geleistet. Vor allem ist seine werbende Tätigkeit wertvoll. Dank seinem ununterbrochenen Eintreten ist der pädagogische Gedanke vielen Musikern geläufig geworden. Sie sehen ein wichtiges Problem, wo ihnen noch vor wenig Jahren keins vorzuliegen schien. Daß man seiner Verwirklichung noch nicht beträchtlich näher gerückt ist, liegt an den ungeheuren Schwierigkeiten, einen Stand der, was Organisation anbetrifft, am tiefsten von allen Interessen- und Arbeitsgemeinschaften steht, zu gemeinsamer Arbeit auf ein ideelles Ziel hin aufzurütteln.

Das Streben geht, um ihm mehr Nachdruck zu verleihen, in letzter Zeit dahin, den gesamten Musikunterricht in Deutschland unter staatliche Aufsicht zu stellen, nicht in dem Sinne, als ob es fortan nur staatlich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geleitete Musiklehranstalten geben solle, sondern so etwa, daß ein jeder, der sich Musiklehrer nennen und unterrichten will, dazu eines staatlichen Befähigungsnachweises bedarf, den er sich nur durch das Studium auf einer staatlich konzessionierten Musikschule und durch Ablegung einer Prüfung von vom Staate bestellten Examinatoren erwerben kann.

Dieser Gedanke kam unseren Reformern angesichts der sehr anfechtbaren Zustände im Musiklehrstande. Man kann dort Leute, die im besten Falle nur routinierte Dilettanten sind, mit gutem geschäftlichen Erfolge Konservatorien leiten sehen, einzig darum erfolgreich, weil ihr geistiges und künstlerisches Niveau ebenso tief steht wie das des großen Publikums, das sich wahlverwandt zu einem solchen Vertreter der Kunst hingezogen fühlt und dort auch in der Tat mit Salontänzen und Schlagern seine musikalischen Bedürfnisse gestillt sieht. Ein solcher Betrieb, wie ihn jede Großstadt in vielen Beispielen zeigt, scheint der empörendste Mißstand im Musiklehrwesen zu sein und am ehesten zur Abhilfe aufzufordern.

Ohne ihn erbaulich zu finden, kann ich ihn doch auch nicht gar so entsetzlich nennen. Es ist der ungeschminkte Ausdruck des musikalischen Niveaus der großen Masse unserer städtischen Bevölkerung, wie es der Gassenhauer und die Operettenschlager sind. Alle diese musikalischen Zustände sind getreue künstlerische Spiegelungen der geistigen Zustände in den unteren Schichten unserer Stadtbevölkerung, und ich bin überzeugt, daß sie immer noch das Beste an geistigen Werten, das dort lebendig ist, widerspiegeln, wie denn die Musik überhaupt nur imstande ist, lebenfördernde Gefühle symbolisch zu gestalten. Aus diesem Grunde kann man dem gesamten Musikbetrieb in den Städten, wie er sich inner- und außerhalb der Dutzendkonservatorien und der anderen Musikpflegestätten x ten Ranges abspielt, gleichmütig und nicht ohne ein gewisses menschliches und künstlerisches Interesse zuschauen. Und man sollte nicht dazu raten, diesem Betrieb durch einen staatlichen Eingriff in seine „künstlerischen Grundsätze“ eine andere höhere Richtung zu geben.

Ich bin überzeugt, daß jeder Kulturfortschritt sich stets so vollzieht, daß er, einem vor allen anderen erleuchteten Gehirn entspringend, sich langsam in Jahrhunderten auf die Massen überträgt. Um das musikalische Kulturniveau eines Beethoven oder Brahms nachfühlen zu können, dazu müssen erst noch viele Mittelspersonen erhoben werden, ehe der letzte Rest davon, der überhaupt dem Empfinden der Masse zugänglich ist, ihr durch Erziehung zum Besitz gemacht werden kann.

Der Staat hat bereits ein sehr wirksames musikpädagogisches Werkzeug in der Hand: den Schulgesangunterricht. Wendet er es künstlerisch an, so vermag er in den acht bis zwölf Jahren, wo er mit ihm die heranreifenden Menschenseelen bearbeiten kann, alles zu erreichen, was sich überhaupt erreichen läßt. Wer in dieser Zeitspanne nicht für die hohe

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kunst gewonnen ist, der vermag sie eben nicht zu fassen, oder aber — und das trifft den Schulunterricht — der hat sie eben nicht eindringlich genug zu hören bekommen. Eine Reform und Höherführung unseres Schulgesangunterrichts zu einem künstlerischen musikalischen Anschauungsunterricht und einem künstlerischen Gehörbildungsunterricht, neben welchen beiden Zielen die praktische Pflege der Musterwerke des Chorgesanges und eventuell auch ein instrumentales Musizieren zu laufen hätte, ist zweifellos eine der brennendsten musikerzieherischen Aufgaben des Staates. Je näher er sie ihrer Lösung entgegenführt, um so sicherer wird er auch die Privatmusikpflege in gesunde, künstlerisch annehmbare Bahnen drängen.

Aber es erscheint bedenklich, der privaten Musikpflege, wie sie sich in den den Bedürfnissen der großen Masse dienenden Konservatorien und in den gleichgesinnten Privatlehrern zu erkennen gibt, ferner wie sie sich in den nach Art der Gewerbebetriebe geführten Musikschulen, in der Tätigkeit der Tanz- und Unterhaltungsorchester usw. äußert, andere als sozialpolitische Grenzen und Richtungen vorzuschreiben. Denn um anderes als Gewerbebetriebe, die dem Unterhaltungsdrange der Menschen dienen wollen, sind alle diese Musikunternehmungen nicht anzusehen. Damit sollen sie nicht getadelt und verächtlich gemacht werden. Jede Kunst tritt in zwei Erscheinungsformen auf. Sie will einmal reine Kunst sein, die sich nur mit einer ihrer reinen Schwesterkünste zu verbinden gewillt ist, alles Eingehen jedoch auf die niederen Affekte und Zweckmäßigkeitsforderungen ablehnt. Neben ihr, der hehren Frau, läuft das Wesen, das es nicht so genau mit ihrem Ansehen und ihrer Würde nimmt, sondern mit jedem verkehrt. Sollen wir sie ein Dirnchen nennen? Wenn schon, so wollen wir auch in ihr noch die zahlreichen menschlichen und liebenswerten Züge wahrnehmen und wie im Neuen Testament sagen: „Ihr sei viel verziehen, denn sie hat viel geliebt."

Dieser Gattung Musik soll man nicht staatlich kommen, denn es wäre vergeblich. Ich verstehe nicht, warum man sich über ihre Lebensäußerungen jetzt so empört. Man muß sich doch mit der Tatsache abfinden, daß zu allen Zeiten der größere Teil eines jeden Volkes für Musik nur als ein Unterhaltungsmittel neben Tanz, unwahren Theaterstücken und Romanen, Kinovorstellungen, Kabarettvorträgen Interesse hegen wird. Wer glaubt, daß es je gelingen wird, diese Art von Musikfreunden in die Minderheit zu drängen, der kann oder will nicht sehen, wie der Weltlauf nun einmal ist. Die erhabene Stellung der reinen Kunst schwände dahin, würde sie an die Stelle ihrer geringen Schwester treten. Diese soll man aber ungestört auf den Gassen und Vergnügungsplätzen ihr Wesen und Unwesen treiben lassen, den Millionen geistig Armer und vom Leben Bedrängter zur Erheiterung. Es gibt keine „musikalische Schundliteratur", keinen Schmutz in Tönen, wie uns manche belehren wollen. Die Musik

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist unfähig, mehr als eine Spiegelung unserer Gefühle und Affekte in ihren drei Grundrichtungen: Unlust-Lust, Unruhe-Ruhe, Spannung-Entspannung zu geben. Tut das eine Melodie mit allgemein überzeugender Kraft, so ist sie ein Kunstwerk, ganz gleich, ob sie zurzeit an einen ordinären Text verkuppelt ist. Schon mancher Gassenhauer wurde, wenn er sich im Laufe der Zeit aus einer unwürdigen Wortverbindung löste, ein Volkslied.

Auch die Unterweisung in dieser Kunst des Volkes sei und bleibe frei. Man sehe den „Mozart- und Beethoven-Konservatorien", und wie diese „Akademieen" alle heißen, gründlich auf die Finger in allen Punkten der Gewerbeordnung. Man beschneide ihnen ihre Reklame, man verhindere, daß sie zu junge Lehrkräfte beschäftigen und sie ausnützen. Aber um die Musik, die dort getrieben wird, und ob der Herr Direktor bloß ein Dilettant oder gar nur Zigarrenhändler von Beruf ist, darum sollte man sich nicht sorgen, so wenig als man sich sorgt, ob der Kaffeehausspieler gelernter Musiker oder Bureauschreiber ist. Befriedigt ein solcher Mann sein Publikum, so füllt er seinen Posten gut aus. Das Publikum wünscht seichte Musik und braucht sie fast so notwendig wie Salz; dieser Mann liefert oder verbreitet sie. Es wäre nicht gut, ihn darin zu stören.

Gibt man die Notwendigkeit und den Wert einer Straßenkunst für den geistigen Haushalt eines Volkes zu, so muß man sie auch nach ihren eigenen Entwickelungsgesetzen wachsen lassen. Sucht man sie durch staatliche Verordnungen zu heben, so wird man nur eine verlogene Zwitterkunst schaffen. Die einzige Art, diese Gassenmusik, aus der sich im verklärenden Lichte der Geschichte die Volksmusik heraushebt, gesund zu erhalten, ist, das Volk selbst körperlich und seelisch gesund zu erhalten. Dazu dient aber nur die soziale Idee in ihrer nationalen wie internationalen Bedeutung.

Anders steht es mit der Pflege der Kunstmusik. Nachdem sie uns von einer kleinen Zahl von Genies geschenkt und von einer stattlichen Zahl erster Talente ausgestaltet worden ist, müssen wir jetzt ernstlich trachten, diese hohen Werte jedem aus unserem Volke, der sie in sich aufzunehmen vermag, aufs beste zu vermitteln. Was wir heute an Lehrmitteln und Lehranstalten für diese Aufgabe besitzen, ist sicher nicht imstande, diese Forderung zu erfüllen. Unser Musiklehrerstand ist seiner hohen Aufgabe meist nicht gewachsen, und was noch schwerer wiegt, er ist sich ihrer noch nicht einmal recht bewußt. Dieses Bewußtsein von der Würde der Kunst und der Bedeutung der Kunstlehre für die geistige Veredelung eines Volkes kann nur auf Schulen erzogen werden, deren Bestand unabhängig von wirtschaftlichen Schwankungen ist, und in denen sich die intellektuell und künstlerisch höchsten Strebungen zu gemeinsamer Arbeit vereinigen.

Was Deutschland bis jetzt an solchen staatlich gesicherten und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gelenkten Musikbildungsanstalten besitzt, sind einige Konservatorien und die musikwissenschaftlichen Lehrstühle und Seminare unserer Universitäten. Besonders zu erwähnen ist das Institut für Kirchenmusik, weil hier ein fest umrissenes Bildungsziel einen bestimmten Lehrgang vorschreibt. So sollte es überall sein. Der Staat sollte sich, wie er sich für seine kirchlichen Zwecke einen Stamm von tüchtigen Organisten heranbildet, auch Sorge tragen, daß ein Stand von künstlerisch beanlagten, geistig hochstehenden Musiklehrern entsteht, neben und über dem Gros der freien Gewerbemusiker. Zu diesem Zwecke muß er die entsprechenden Bildungsanstalten schaffen und einen Befähigungs- und Bildungsnachweis fordern. Hier ist wieder der musikpädagogische Verband rühmend zu erwähnen, der seit Jahren an der theoretischen und praktischen Formulierung und Ausgestaltung dieser Forderung gearbeitet hat. Es scheint auch, als wolle die Regierung, nachdem sie sich entschloß, dieser Frage nahezutreten, die vom Verbande vorbereiteten Wege weiterverfolgen.

In diesem Falle sind die folgenden beiden Punkte von grundlegender Bedeutung. Es handelt sich, will man einen Stand von wirklichen Kunstlehrern schaffen, darum, daß man nur Leute hinzuläßt, in denen wirklich etwas von dem „göttlichen Funken" lebt. Der Befähigungsnachweis, d. h. der Nachweis, daß derjenige, welcher sich einem solchen künstlichen Studium widmen will, nicht nur ein ausgesprochenes starkes musikalisches Vorstellungsvermögen und ein beträchtliches Ausdrucksgeschick in irgend einer musikalischen Richtung besitzt, sondern auch fähig ist in seiner intellektuellen Bildung ein achtunggebietendes Niveau zu erklimmen, muß streng zur Aufnahmebedingung gemacht werden. Nur wenn nach beiden Seiten hin, der künstlerischen wie der intellektuellen hin hohe Anforderungen gestellt werden, kann man dahin gelangen einen Musiklehrerstand zu schaffen, der der Bedeutung dieser Kunst würdig ist.

In der Schar unserer tausend und abertausend Musiklehrer- und -lehrerinnen würde wohl nur der kleinere Teil solchen Anforderungen genügen. Die musikalischen Gaben wären wohl bei vielen gute, aber sie sind in schlechter Schule und mangels der schwachen intellektuellen Strebekräfte nicht zur Entfaltung gelangt. Eine nicht minder scharfe Ausscheidung würde den Stand unserer Virtuosen treffen. Bei ihnen liegt zwar eine starke musikalische Begabung unleugbar vor, aber die intellektuelle für einen Lehrer unumgänglich zu fordernde Kultur läßt dort oft recht zu wünschen übrig. Sicher ist das große Ansehen, das der Virtuose noch immer als Musiklehrer genießt, ein größerer Schade für unsere Kunst als die Tätigkeit der zuvor gekennzeichneten „Akademieen". Diesen fallen fast nur oberflächliche Dilettanten in die Hände, die nie ernstlich für die Kunst zu gewinnen wären, zu jenen kommen jährlich viele hochbegabte junge Musiker und gehen wieder von ihnen, ohne einen hinreichenden Begriff von

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

musikalischer Bildung erhalten zu haben. Denn die meisten dieser Virtuosen-Lehrer ermangeln so ziemlich aller Talente wie auch aller Kenntnisse zum Unterrichten und stehen vor ihren Schülern nicht besser da, als der Pädagoge sich vor einem Virtuosenprogramm im Konzertsaale ausnehmen würde. Diese Konzertspieler können nur wenigen gleichfalls stark begabten und in verwandter Entwickelung begriffenen Schülern etwas bieten. Um sich Musiklehrer nennen zu können, müßten die meisten von ihnen in eine langwierige und strenge Schule gehen, wo sowohl ihr musikalisches, wie auch ihr allgemeines Denken die für einen Lehrer der Kunst notwendige Vertiefung erst zu erfahren hätte.

Zwei starke Gruppen von solchen, die sich heute als Musiklehrer mit Anspruch auf künstlerisch-pädagogische Leistungen betätigen, würde also eine solche Prüfungsordnung ausscheiden müssen. Einmal die große Zahl derjenigen, deren musikalische Fähigkeiten ihnen überhaupt verbieten, sich als Kunstlehrer zu fühlen, die also nur berufen sind das Heer der Dilettanten wie heute weiterzubilden, sei es privat oder als „Direktor" einer „Akademie". Zweitens die zahlreichen zwar stark, aber einseitig begabten und intellektuell ungenügend durchgebildeten Virtuosen und Spieler, die also auf ihr ihnen eigenes Gebiet, das Konzertieren, und den erzieherischen Verkehr mit den wenigen sich ihnen wahlverwandt fühlenden Schülern zu verweisen wären.

Nicht mit Verboten, Unterdrückungen fördert der Staat die geistige Kultur, sondern nur dadurch, daß er die besten Kräfte sammelt und mit ihnen Mustergültiges, Vorbildliches schafft. So kann auch einzig der Fortschritt auf musikpädagogischem Gebiete dadurch erfolgen, daß der Staat mit den besten vorhandenen Lehrkräften zunächst einige wenige Schulen schafft, in denen Musiklehrer herangebildet werden, die nicht nur geborene und durchgebildete Musiker, sondern auch Menschen mit angeborenem Lehrtalent und der entsprechenden intellektuellen Kultur sind.

Um solche Schulen aber einrichten zu können, dazu fehlen dem Staate vorderhand noch wichtige Vorbedingungen. Für unsere wissenschaftlichen Schulen liefern uns die Universitäten die Lehrkräfte. Dort liegt auch die Quelle, von wo uns unsere Musiklehrer kommen können. Wir erkannten, daß der ideale Musiklehrer gleicherweise geborener und geschulter Künstler, als geborener und intellektuell durchgebildeter Lehrer sein muß. Die Pflege dieser zweiten Seite seines Wesens kann er nur auf der Universität erhalten, d. h. erst auf der Universität der Zukunft, auf der das Gebiet der musikalisch-künstlerischen Erscheinungen eingeordnet ist in den Kreis der wissenschaftlichen Forschung.

Bis heute nimmt aber die Musikwissenschaft zumeist noch eine von den benachbarten Zweigen der Natur- und Geisteswissenschaft losgelöste Stellung ein. Die engste Fühlung hat bisher die Musikgeschichte an die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

allgemeine wissenschaftliche Geschichtsforschung gewonnen. Bücher wie Riemanns Handbuch und Scherings Tabellen deuten darauf hin, daß man beginnt, die Musikgeschichte als Kulturgeschichte zu bearbeiten. Aber die Musikgeschichte leidet doch auch daran, woran unsere gesamte Musikwissenschaft krankt, an dem Fehlen einer Musikpsychologie, welche die Ergebnisse der neueren physiologischen Psychologie (Wundt, Lipps, Stumpf, Dessoir) für die Untersuchung der Tatsachen des musikalisch-künstlerischen Erlebens nutzbar macht. Die Art und Weise, wie unsere Musiktheoretiker bisher die musikalischen Erscheinungen zu beobachten und darzustellen pflegen, ist allzu sorglos und unbeeinflußt von der Methode der modernen Psychologie. Hier müssen die Musiktheoretiker möglichst enge Fühlung mit der allgemeinen Psychologie suchen; das können sie aber nur auf den Universitäten, an denen sie sich wissenschaftlich bilden, innerhalb derer sie ihre Forschungen weiterführen, und von denen aus sie lehren müssen. Es wäre vollauf an der Zeit, daß Lehrstühle für wissenschaftliche Musiktheorie eingerichtet werden. Erst wenn sie bestehen, wird man hoffen können, daß allmählich an die Stelle der handwerksmäßigen Unterweisung unserer Musiker, die man jetzt unter dem Namen „Theorieunterricht" betreibt, eine psychologisch orientierte musiktheoretische Durchbildung tritt. Wir müssen dahin kommen, daß die Musikwissenschaft eine für den Universitätsbetrieb reife, in enger Fühlung mit der Psychologie stehende Wissenschaft wird, dann werden wir denkende Musiklehrer bekommen, die ja nach der Art ihres künstlerischen Charakters als denkende Künstler oder Künstler-Gelehrte echte Erzieher eines Stammes von künstlerischen Musiklehrern sein können.

Sie werden die Bewahrer unseres Besitzes an musikalischen Werten sein müssen, und je eher uns ein solcher Lehrstand ersteht, um so mehr werden wir von den künstlerischen Überlieferungen unserer klassischen Zeit hinübertragen zu einer neuen schöpferischen Periode.

Das Hauptbedenken gegenüber einer staatlichen Aktion auf dem Gebiete der musikalischen Erziehung richtet sich gegen den bureaukratischen Charakter, der den Maßnahmen von Behörden so leicht anhaftet. Vor allem ist zu befürchten, daß manche wertvolle, eigenartige künstlerische Kraft verkümmert, wenn sie gezwungen werden soll, bestimmt vorgeschriebene Wege zu gehen, während andererseits mancher, der zwar nur geringe Talente aber viel Willenskraft besitzt, seinen Weg besser machen wird als ein hochbegabter, aber eigenwilliger Kopf.

Daher sollten alle staatlichen Beeinflussungen aufs Notwendige eingeschränkt werden. Die musikalische Volksbildung hat der Staat im Schulgesang bereits zur Genüge in der Hand. Wollte er das freie, dem Unterhaltungsbedürfnis des Volkes dienende Musikgewerbe in Fesseln legen, so würde er viele wertvolle, nur bei völlig ungebundenem Kräfte-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

spiel zur Entfaltung kommende dilettantische Triebkräfte ersticken. Andererseits würde er aber nur der ewig bestehenden, nie zu beseitigenden Mittelmäßigkeit ein staatliches Diplom umhängen, das sich vorwiegend die geschäftlich robusteren, von künstlerischem Feingefühl nicht beschwerten Vertreter dieser Musikgewerbler zunutze machen würden.

Wo aber der Staat wahrhaft helfen kann, bei der Heranbildung eines Stammes von intellektuell wie künstlerisch hochstehenden Kunstlehrern, die auf ihrem Gebiete unseren besten Lehrern der Wissenschaft ebenbürtig sind, da möge er nie vergessen, daß es sich um eine Kunst handelt, deren Wohl bedacht werden soll, daß er also nur Künstler, d. h. von Natur aus mit künstlerischem Fühlen hervorragend begabte Menschen, auswählen darf, die zugleich die Fähigkeit der begrifflichen Rechenschaftsablegung über ihr Fühlen besitzen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRIEG UND HELDEN IN ROBERT VOLKMANNS TONDICHTUNGEN

VON DR. HANS VOLKMANN IN DRESDEN

Am 6. April 1915 sind 100 Jahre verflossen, seit Robert Volkmann geboren wurde, jener Komponist Schumannscher Richtung, von dem verschiedene Werke, besonders das gewaltige b-moll Trio, die träumerischen Streicherserenaden und eine Reihe reizvoller Klavierstücke zu vier Händen, noch heute in Haus und Konzertsaal angetroffen werden. Dieser Gedenktag fällt in eine Zeit, in der unsere Herzen erfüllt und bewegt sind von den ruhmvollen Taten unserer tapferen Heere. Nicht für leichte, tändelnde Musik, nicht für die Töne schwüler Erotik ist jetzt der Sinn gestimmt; wahrhaft ergreifen können uns nur Kunstschöpfungen, die mit dem Geiste unserer eisernen Zeit in Einklang stehen. Solche sind unter den Werken Robert Volkmanns in beträchtlicher Anzahl vorhanden; ja, wenn wir seine Tondichtungen durchblättern, fällt uns sogar eine gewisse Vorliebe des sonst so zartsinnigen Komponisten für soldatische und kriegerische Stoffe auf.

Diese Neigung erklärt sich leicht: sie war geweckt und genährt durch persönliche Erlebnisse und Erfahrungen aus seiner Jugend. Volkmanns Kindheit fiel in eine Zeit, in der die großen Ereignisse des Jahres 1813 noch frisch in der Erinnerung des Volkes standen. Ein Oheim des Komponisten, der in österreichische Kriegsdienste getreten war, erschien kurz vor der Völkerschlacht bei Leipzig noch einmal in seiner sächsischen Heimat und blieb dann verschollen; er dürfte bei Leipzig oder 1814 in Frankreich gefallen sein. Roberts Verwandte in Brandis hörten den Kanonendonner der Leipziger Schlacht. Sein Heimatort Lommatzsch bei Meißen und insbesondere auch sein Elternhaus hatten die Durchzüge zahlloser Truppen verschiedener Nationen gesehen, — ein stolzes Schauspiel —; sie waren jedoch auch hart mit Kriegssteuern, Lieferungen und Einquartierung bedrückt worden. Durch die Erzählungen der Seinen hatten sich dem jugendlichen Gemüt Roberts die Vorstellungen von bunter Soldatenherrlichkeit aber auch von blutigen Schlachten und Kriegsnot unverlöschlich eingeprägt. Doch nicht nur vom Hörensagen, nein auch aus eigener Anschauung sollte Volkmann den Krieg kennen lernen. In Ungarn, wo er seit 1840 als Komponist und Musiklehrer tätig war, tobte der Freiheitskampf während der Jahre 1848/49 mit großer Heftigkeit. Als Einwohner der Landeshauptstadt Pest sah und hörte Volkmann die Belagerung und Erstürmung der Festung Ofen durch die Österreicher aus nächster Nähe. Daß er während der Beschießung Ofens ein so schwärmerisches Tongedicht wie sein „Troubadourlied" op. 10 für Violine und Klavier niederschreiben

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

konnte, gibt Zeugnis dafür, wie wenig ihn die Kriegsereignisse zu schrecken vermochten. Einmal griff er auch selbst zu den Waffen: nach dem Fall von Ofen trat er in die Pester Nationalgarde ein, in der er es bis zum — Korporal brachte.

In welchen seiner Tondichtungen singt nun aber Volkmann von Krieg und Helden? Da ist zunächst der gemischte Chor „Schlachtbild“ (op. 75, No. 1) zu nennen, auf einen schweren, ungefügen Text des alten Ugolino-Dichters H. W. von Gerstenberg gesetzt. So drastisch es die Kompositionstechnik für die menschlichen Stimmen zuläßt, malt hier Volkmann das Anrücken der feindlichen Heere, das Tosen der Schlacht, die sich „wie eine Hyder“ fortwälzt, und das letzte Zucken des fast vernichteten Gegners. In einem Kehrreim erklingt das Raunen der Geister, deren Hauch die Kämpfenden umwittert. Reich an Gegensätzen erscheint dieser Chor sowohl in den dramatisch bewegten wie auch in den ruhigen, von geheimnisvoller Naturstimmung erfüllten Teilen als das Werk eines poesievollen, formgewandten Meisters. Das „Schlachtbild“ ist dem Kotzoltschen Gesangverein in Berlin gewidmet, der es wiederholt zur Aufführung gebracht hat.

Auch einige Männerchöre Volkmanns behandeln das Thema „Krieg und Krieger“. Derb und handfest ist das Strophenlied „Husaren“. Der Komponist hat den Text zu diesem Loblied auf die schmucken und tapferen Husaren selbst verfaßt und eine frische gesunde Weise dazu gefunden. Eine kleine Imitation in der Mitte hält den Fluß des an sich schlichten Satzes für einige Augenblicke auf; dann spitzt sich das Ganze auf den Schluß zu, den in allen Strophen das vom Chore hinausgejubelte Wort „Husaren“ bildet. Bisher nur in Stimmen gedruckt, ist dieser Chor doch mehrfach in Aufführungen erprobt worden und hat jedesmal Beifall gefunden. — Recht gut kann das „Jagdlied“ (op. 30, No. 4), auf einen Text von Eichendorff, als ein militärisches Jägerlied aufgefaßt werden. Morgenlicht liegt darüber ausgegossen; „es wiehern die Rosse, und frei schlägt die Brust“, so klingt's darin voller Lebens- und Tatenfreude. Doch auch jenen, die ihr Leben fürs Vaterland geopfert haben, sind Volkmannsche Weisen geweiht. In dem Männerchor „Den gefallenen Helden“ (1914 mit neuem Text von Hans Volkmann versehen, Verlag Kistner) ringt sich aus der Trauer über den Verlust der edeln Kämpfer der große Gedanke eines unvergänglich leuchtenden und zu neuen Taten begeisternden Heldentums empor, der die tief ernste Musik mit einem glänzenden Aufschwung austönen läßt. Mit diesem Satze verwandt, doch in seinem Bau nicht so wirkungsvoll gesteigert, ist der Gedächtnischor „Zum 18. Oktober 1813“, der die Helden der Völkerschlacht feiert. (Gedruckt in Tauwitz' deutschem Liederbuch für Männerchor.)

Auch einiger Sologesänge Volkmanns muß hier gedacht werden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Tenorlied „Und gestern Not und heute Wein“ (op. 32 No. 3, Text von Geibel) ist so recht aus der Seele eines kühnen Reitersmannes, der die ganze Welt erobern möchte, herausgesungen. Das Duett „Der Reiter und das Mägdelein“ (op. 67 No. 3) für Sopran und Tenor malt eine Liebesepisode aus dem Soldatenleben. Einen ähnlichen Vorwurf wie in dem Chore „Schlachtbild“, der Volkmanns Spätzeit entstammt, hatte sich der Komponist bereits in einer Jugendarbeit gewählt, in dem Liede „Das Schlachtfeld“ (Text von H. Stieglitz). Es ist bisher ungedruckt geblieben. Ausdrucksvoll von einer Baß- oder Altstimme vorgetragen, vermag dieses Lied, das von Schubertschem Geiste durchweht ist, empfängliche Hörer aufs tiefste zu ergreifen.

Noch öfter als in Gesangswerken behandelt Robert Volkmann kriegerische Stoffe in Instrumentalkompositionen. Namentlich an Kriegsereignisse aus vergangenen Zeiten knüpft er gern an. So geschieht es in einer seiner bedeutendsten Arbeiten für großes Orchester, in der Ouvertüre zu König Richard III. (op. 68). Hier dichtet er den Hauptinhalt des Shakespeareschen Dramas gleichen Namens ins Musikalische um. In den düstersten Orchesterfarben schildert er den dämonischen Charakter des eigenartigen Helden sowie die dumpfe Atmosphäre des Schreckens und der Angst, die auf seiner Umgebung lastet. Der zweite Teil der Tondichtung enthält das großartig ausgeführte Gemälde der Schlacht, in der der Unhold sein Ende findet. Bis ins einzelne kann man ihren Verlauf verfolgen. Wie die Truppen mit klingendem Spiel auf dem Plane erscheinen, wie die Trompeter das Zeichen zum Angriff geben, wie die Reiter dreinsprengen, die Gegner ins Getümmel geraten, wie die Hitze des Kampfes wächst bis die Stimme des entscheidenden Geschicks erdröhnt, der Frevler und seine Mannschaft zu Falle kommen und endlich die Siegesfanfare schmettert, — das alles ist von der Hand eines großen Künstlers entworfen und ausgestaltet. Auch die Zwischenakts- und Bühnenmusik (op. 73), die Volkmann für die Aufführung des Dramas Richard III. im ungarischen Nationaltheater zu Budapest komponierte, enthält einige kriegerische Sätze, und zwar Märsche, unter denen der trotzige Sturmmarsch Richards zur Walstatt (4. Zwischenakt) obenan steht.

Einen Helden von reiner und edler Art beschwört der Komponist in dem „Ritterstück“ (op. 24 No. 6) für Klavier zu vier Händen herauf. Ernst und hochgemut, wie der Ritter in Albrecht Dürers bekanntem Stich, zieht dieser Held seine Bahn; doch weiß er schönen Frauen mild und zart zu begegnen, wovon der Mittelsatz erzählt. Eine Reihe kriegerischer Bilder aus Ungarns Vorzeit entrollt Volkmann in der Sammlung „Visegrád“ (op. 21) für Klavier zu zwei bzw. zu vier Händen. Dieser Zyklus trägt seinen Namen nach der stolzen ungarischen Königsburg Visegrád, deren Ruinen sich unweit von Gran im Donaustrome spiegeln. Mit romantischem

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geiste webt der Tondichter seine bunten Träume um das tote Gemäuer. Wir hören die kraftvollen ungarischen Mannen dem vom Feinde bedrohten Vaterlande den „Schwur“ der Treue leisten, wir sehen sie im feierlich gemessenen „Waffentanz“ einherschreiten und lauschen ihrem lauten, fröhlichen Treiben „beim Bankett“. Das „Lied vom Helden“ hat viel Adel und Schwung; machtvoll greift der Sänger in die Saiten, die Ruhmestaten seines Helden zu feiern. Unter den zum Vortrag geeigneten Stücken von Volkmann ist dieses eins der dankbarsten. In „Soliman“ läßt der Komponist den Schatten jenes Türkenfürsten heraufsteigen, der mit kecker Tyrannenhand Ungarn für lange Zeit unter die Herrschaft des Halbmondes zwang. Wild und ungestüm braust diese orientalisch gefärbte Phantasie vorüber. Ganz andere Türken, solche von harmlos-drolliger Art, erscheinen in dem „Türkischen Zapfenstreich“ (op. 39 No. 8) für Klavier zu vier Händen. Die komplizierte Rhythmik dieses Stückes vermag seinem natürlichen, frischen Humor keinen Eintrag zu tun. Eine prächtig gelungene Humoreske ist auch das Tonbild „Die Russen kommen“ (op. 11 No. 3). Diese Russen nahen sich uns nicht wie jüngst ihre Stammesgenossen an den Grenzen unseres Reiches mit frechen Eroberungs- und Zerstörungsgelüsten, sondern sie poltern gutmütig-plump einher, mehr ein Kinderschreck als eine ernstliche Gefahr. Allgemein kriegerischen Charakter haben die „Drei Märsche“ (op. 40) für Klavier zu vier Händen; besonders der wuchtige zweite und der leicht beschwingte dritte sind Glanzstücke. Diese Märsche verdienen ebenfalls die weite Verbreitung, die andere vierhändige Klavierstücke des Meisters, z. B. die „Ungarischen Skizzen“ und das „Musikalische Bilderbuch“ gefunden haben; aber sie sind so gut wie unbekannt geblieben.

Da mit dem Jahre 1913 die Schutzfrist der Werke Volkmanns abgelaufen war, sind in jüngster Zeit mehrere billige Ausgaben beliebter Klavierkompositionen von ihm, ja sogar ganze Volkmann-Albums erschienen. In einem solchen, dem Volkmann-Album der Kollektion Litolff, hat neben anderem Wertvollen auch eine interessante Nummer aus dem „Buch der Lieder“ (op. 17 No. 3) Aufnahme gefunden. Da das Stück keinen Titel trug, diente ihm bisher seine Vortragsbezeichnung „Risoluto“ als Kennwort; in jenem Album hat es den Namen „Festlicher Marsch“ erhalten. Seinem Rhythmus nach ($^5/_4$ und $^8/_4$-Takt) ist es jedoch nicht eigentlich ein Marsch. Auch wohnt ihm mehr trotziger, kampflustiger Geist als Feststimmung inne; rege Phantasie hat darin sogar das Sausen der Klingen eines Fechterpaares wiedererkennen wollen. Jedenfalls ist die Komposition von großer Energie beseelt. Melodisch zeigt sie ein eigenes Gesicht; Pianisten dürfte sie durch den edeln, vollen Klaviersatz fesseln. Schließlich sei noch des ebenfalls in das Volkmann-Album der Kollektion Litolff aufgenommenen Klavierstückes „Fester Sinn“ (op. 22 No.1) gedacht, das



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich als ein echter Soldatenmarsch erweist; instrumentiert könnte es recht gut von Militärkapellen benutzt werden.

Wollen Musiker und Musikfreunde zum 100. Geburtstage Robert Volkmanns eine oder die andere Komposition von ihm erklingen lassen, die dem kriegerischen Geist unserer Tage entspricht, so kann das leicht geschehen. An Stoff fehlt es nicht. Wenn auch kaum eines der erwähnten Stücke im landläufigen Sinne „patriotisch" ist, — zu Arbeiten dieser Gattung fand Volkmann keine Anregung —, so offenbart sich in ihnen doch die regste Teilnahme des Komponisten für seine tapferen Landsleute in Waffen. Er weiß mit den Soldaten zu marschieren, er teilt ihren Humor; aber auch dem Ernst ihres hohen Berufes wird er gerecht. Er rühmt des Helden Mut, er preist die Ehre des Kampfes und besingt die Kraft und Schönheit, die neben dem Furchtbaren und Gräßlichen im Kriege zutage tritt. Weit entfernt von aller Trivialität, schlägt er in den genannten Werken doch vorwiegend volkstümliche Töne an und hebt die schlichten Ideen durch seine Bearbeitung zu künstlerischer Höhe. So kommt es, daß seine Kriegstondichtungen, wenn sie auch stofflich weitab von seinen übrigen Werken liegen, sich doch mit diesen an Wert messen können und in ihrer Weise Kunde geben von der Vielseitigkeit der Künstlernatur Robert Volkmanns.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

152. **Max Arend:** „Zur Kunst Glucks." (Deutsche Musikbücherei Bd. 21). Verlag: G. Bosse, Regensburg 1914.

Der unermüdliche Vorkämpfer für Glucks Kunst hat in dem 245 Seiten starken Bande eine Reihe von Abhandlungen zusammengestellt, die er in den Jahren 1904 ff. in verschiedenen Zeitschriften hat erscheinen lassen. Sie machen Arends Gabe zum Gluck-Jubeljahre 1914 aus. Wer vermöchte zu sagen, ob Arends optimistische Auffassung sich rechtfertigen wird, daß „die große Renaissancebewegung für die Glucksche Kunst unaufhaltsam vorwärts schreite"? Ich glaube nicht recht daran, glaube trotz dem Kriege und allen deutschen Erfolgen nicht daran, glaube nicht daran trotz der Korrektur so mancher Begriffe und Anschauungen, an denen der Deutsche in großer Zahl in der ersten Hälfte des Kriegsjahres noch hing. Glaube nicht daran, weil auch heute noch Kinoschund und Theaterschund an vielen Orten Trumpf sind, glaube nicht daran, weil die Antike den Gegenwartsmenschen gleichgültig ist, glaube nicht daran, weil es keine trägere Masse gibt als das Theaterpublikum, nichts Geschäftstüchtigeres und Geschäftsgierigeres als Theaterdirektionen und nichts weniger ausnutzungsfähigeres (von diesem Standpunkte aus) als die Gluckschen Opern. Verpflanzt den Protzen mit seinem kitschigen Geschmacke aus einer Wohnung, in die der Geldsack tausend und eine Unsinnigkeit hinein getragen hat, in ein vornehm ruhiges Heim, das künstlerischer Ernst ausgestaltet hat — er wird Zeter und Mordjo schreien und sich unbehaglich fühlen. Und das Durchschnittspublikum, das von Wagner zu Strauß lief, um am nächsten Abende den stumpfsinnigsten Wiener oder Berliner Operetten-Musikschnack zu bejubeln, dies Publikum ist genau so zu bewerten: es ist Dank seiner Blasiertheit gar nicht mehr auf Glucks einfache Größe einzustimmen, die zum Verständnisse eine keineswegs geringe Bildung und die Ausschaltung der meisten Begriffe fordert, durch die die Musik unserer Tage wirkt. Wie viele Menschen der Gegenwart haben den inneren Blick für das künstlerisch Wertvolle, den Gluck wie kaum ein zweiter Meister verlangt! Machen wir uns doch nichts vor: an der Geschäftspraxis der modernen Bühne wird die ganze Bewegung wie an einem Felsen zerschellen. Arend, um den herum sich zu einem nicht geringen Teile diese Bewegung gruppiert, wird das endlich wohl selbst erkennen müssen. Aber wird sich der Erfolg, den er erhofft, auch nicht einstellen, so doch ein anderer: die immer nötiger werdende Gluck-Biographie wird dankbar sein Mühen anerkennen, wenn sie auch da und dort Stellung gegen ihn nehmen wird. Die Aufsätze erstrecken sich auf Glucks Stil im allgemeinen (es wäre freilich hier manches zu ergänzen), auf Opern und Opernteile, Aufführungen einzelner Werke, Wotquenne's thematisches Verzeichnis, Mozart in seinem Verhältnisse zu Gluck, auf des Meisters wenig bekanntes De profundis usw. Sie enthalten viele geistreiche Bemerkungen und liebevolle Beobachtungen, und sind gar wohl geeignet, in manches Problem der Gluck-Forschung einzuführen und der Kunst des großen Mannes Freunde zu werben.

Wilibald Nagel

153. **Karl L. Schaefer:** Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer und psychologischer Grundlage. Bd. VII der Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von Xaver Scharwenka. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Mk. 4.—.)

Der Autor hat den gleichen Stoff schon früher (in der Sammlung Göschen) kürzer behandelt. Bereits jene Darstellung zeichnete sich durch Klarheit und knappe Sachlichkeit der Darstellung aus. In dem vorliegenden Werke tritt zu den genannten Vorzügen der einer äußerst einprägsamen, bildhaft erläuternden populären Vortragsweise, wie er für einen mathematischer und physikalischer Denkweise fernstehenden Leserkreis wünschenswert ist. Die absolut eindeutige Bestimmtheit des Themenmaterials läßt den Verfasser seine Persönlichkeit einzig in der meisterhaften Unterordnung unter den Stoff und in dessen vollendeter Formung beweisen, und darin bewährt sich Schaefers Darstellung eben aufs trefflichste. Hier ist kein Satz zuviel gesagt, und jeder Formulierung die knappeste Fassung gegeben. Ich möchte diese wissenschaftliche Eleganz des Stiles und seine nüchterne kühle Schönheit besonders hervorheben, weil sie gerade in Musiklehrbüchern fast nie anzutreffen ist. Zu kurz behandelt mir der Verfasser die letzten Kapitel, die der psychologischen Akustik gewidmet sind. Es geschieht dies offenbar in dem Streben, auch auf diesem heiklen und dunklen Felde nur gesicherte Forschungsergebnisse zu übermitteln. Infolgedessen verzichtet Schaefer auf jede allgemein psychologische Erklärung unseres tonräumlichen Vorstellungslebens. Ich meine aber, einige Hinweise und Nutzanwendungen z. B. aus der Psychologie Wundts und Lipps hätten die Darstellung tiefer in das Kunstgebiet hineingeführt, ohne ihre wissenschaftliche Untadligkeit zu gefährden.

Hermann Wetzel

## MUSIKALIEN

154. **Bach-Busoni:** Fantasia, Adagio e Fuga, vier Duette, Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Unsere Zeit schafft auf allen Gebieten auffallende Gegensätze und spielt mit ihnen ein bizarres Spiel. Ein solcher Gegensatz ergibt sich bei Bach und Busoni, wenn man den Gefühlsgehalt und den Gehalt an musikalisch-ästhetischen Werten in dem Schaffen des alten Riesen und unseres an dem Aufbau einer aus Bizarrerien bestehenden Flittermusik arbeitenden Tonhexenmeisters gegeneinander hält. Aber diesem bewußten Auflöser unserer musikalischen Kultur ist aus den Tagen, wo er noch an der Mutterbrust der alten großen Kunst emporwuchs, eine Liebe zu Bach, dem kompliziertesten aller Großen, geblieben, die er in unermüdlicher

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nachschaffender Arbeit betätigt. Bach dem modernen Klavier und dem Konzertsaale zu gewinnen, ist Busoni eine Lebensaufgabe geworden, der er sich mit achtunggebietendem Ernst und unleugbarem Erfolge gewidmet hat. Die drei vorliegenden Bearbeitungen zeichnen sich durch erfreuliche Zurückstellung der Individualität des Bearbeiters aus, sowie durch eine glückliche Wahl der Stoffe. Stücke allerersten Ranges sind die vier Duette, die etwa in der Art der zweistimmigen Inventionen gehalten und den besten Stücken daraus ebenbürtig sind. — Mit der Fantasia, Adagio und Fuge hat Busoni ein schönes zyklisches Werk geschaffen. Die Phantasie ist das bekannte c-moll Stück, das Adagio stammt aus einer Geigensolosonate, und die unvollendet überlieferte Fuge hat Busoni, so stilgerecht als es ihm möglich war, abgeschlossen. Das Capriccio endlich wird in dieser Gestalt unseren Konzertspielern hochwillkommen sein, denn in der Originalfassung taugt es in der Tat nicht recht für den Konzertsaal, für den es sich seiner schönen charaktervollen Themen wegen doch wieder empfiehlt.

155. **Jean Sibelius:** Vier lyrische Stücke für Klavier op. 74. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Man hat eine zeitlang auf Sibelius Hoffnungen gesetzt und in ihm eine finnisch-nationale Parallelerscheinung zu Grieg oder Mac Dowell erwartet. Solche Hoffnungen waren, wie die meisten auf zeitgenössische Komponisten gesetzte, übertrieben. Sibelius ist nur ein bescheidenes Talent, das nur dann erfreuliche Gaben zu bieten imstande wäre, wenn es sich in echter Selbstbescheidung zu phrasenloser Sprache durchgerungen hätte. Diese Arbeit an sich selbst gelingt auch tieferen Talenten in dieser verworrenen Kunstepoche nicht mehr. Die vorliegenden Stücke sind nur Belege einer schwachen, immerhin zart empfindenden, aber durch das Suchen nach aparten Wirkungen sich selbst verwirrenden Phantasie. Der melodische Gehalt dieser vier Stücke ist so schwach, daß man sie kaum empfehlen kann. Hermann Wetzel

156. **Alexander Jemnitz:** Sonate für Klavier. op. 8. Wunderhornverlag, München. (Mk. 5.—.)

Viele, viele unendlich wichtige Gedanken gehen einem beim Studium dieser Sonate durch den Kopf. Die modernen stark und ehrlich ringenden Komponisten kennen sie am besten. Das sieht man wieder an diesem Stück, das die neuere Tonseele bloßlegt wie nur wenige. Was fangen wir an? fragt diese Seele. Wie drücken wir etwas Neues mit entsprechenden Mitteln aus? Was schön ist, ist alt; was neu ist, wird vom Hörer, der nicht Schöpfer ist, nicht begriffen. Was soll aus unserer Kunst werden? Nach solchen Schöpfungen wie die letzten Beethovenschen, die so gewagt und gekonnt — und doch schon beinahe ein Jahrhundert alt sind. Was fangen wir an, wir, die der Urmusiker Bach noch immer so tief aufrührt? Was bleibt für uns noch übrig? Den Rest, den wunderbar wilden, scheint Wagner vollends an sich gerissen zu haben. Was bleibt uns Armen, uns Nachkommen, die wir doch ebenfalls etwas leisten wollen, was bleibt uns übrig? „Hast du nur einen einzigen Segen vorrätig, segne auch mich, mein Vater!“ heult in bitterem Schmerz der neue Esau, der Jakob auf dem Fuße folgt. Das alles erlebt man wieder vor diesem hochinteressanten Werk eines offenbar jüngeren Komponisten. Seine Bedeutung liegt vor allem darin, daß es mit zähester Genauigkeit, aber auch mit vorzüglicher künstlerischer Kultur die mehr als leidenschaftlichen Empfindungen des Autors wiedergibt. Nach dem Muster von Brahms. Wie sehr vieles darin. Ich denke an das Streben nach der großzügigen Oktaven-Melodie, das Vergessenmachen des alten klassischen Klaviers, bei hervorragender pianistischer Anlage, an den konzentrierten Stil und an die völlige Unzugänglichkeit vor jedem unheiligen Hörer. Aber all das geht im Kampf um den selbständigen, unmittelbaren Ausdruck auf. Die Tonalität ist aufgehoben, das Schema in allem und jedem verlassen. Wenn trotzdem oft genug in kleinen Abschnitten eine „ältere“ Schönheit heraufkommt, so fühlen wir, wie das dem Komponisten nicht recht paßt. Er will, er sucht das Nur-Neue, aber auch das Nur-Echte. Auf einem noch ganz anderen Wege als z. B. Schönberg. Auf einem längeren, geebneteren. Das Wunder und das Lob dieser Schöpfung bleibt, daß sie die Kraft der Deutlichkeit besitzt. Der Autor teilt in klarer Fassung mit, was ihn bewegt — das ist in solcher Sturmsphäre als Tat zu bezeichnen. — Womit wir es zu tun haben, wird wohl jeder Interessent einigermaßen erkennen. Es bleibt nur noch übrig, daß sich die besten und die denkenden Klavierspieler mit diesem schwierigen Werk beschäftigen, um es in möglichst vollkommener Darstellung dem ernsten denkenden Publikum zugänglich zu machen.

Arno Nadel

157. **J. S. Bach:** Sonate f-moll für Violine und Pianoforte. Bearbeitet von Max Reger. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

In den sechs Sonaten für Violine und Cembalo von Bach finden sich bekanntlich Stellen, wo die Klavierstimme nur in einem bezifferten Baß besteht. In feinsinnigster Weise hat Max Reger bei der ganz besonders herrlichen Fünften Sonate diese Stellen ergänzt und Vortragsbezeichnungen hinzugefügt. Hoffentlich läßt er dieselbe liebevolle und stilgemäße Behandlung auch noch den anderen fünf Sonaten Bachs zuteil werden.

158. **Emil Kronke:** Suite im alten Stil für Pianoforte und Violine. op. 99. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Fünf kleine Sätze, die überall die Hand eines sicher gestaltenden, feingebildeten Musikers verraten; die alten Formen der Allemande, Courante usw. sind zudem aufs glücklichste nachgeahmt, wie auch beiden Instrumenten dankbare, nicht immer leichte Aufgaben zuerteilt sind. Besonders gelungen erscheint mir die kraftvolle Allemande, der Mittelteil der sehr flotten Courante, die warm empfundene Arie, aber auch die Gavotte und Gigue werden gern gespielt und gehört werden.

Wilhelm Altmann

159. **Fritz Lubrich sen.:** „Heil Kaiser Dir!“ Neue deutsche Nationalhymne.

Unter den mannigfachen Versuchen, eine neue, von der englischen Allerweltsweise unabhängige Volkshymne zu schaffen, nimmt der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vorliegende Versuch, wenigstens musikalisch, eine beachtenswerte Stelle ein. Die Weise ist rhythmisch straff, ohrenfällig und schwungvoll, leider entbehrt der Text von Karl Pätzold jedes eigenen Gedankens, jeder neuen Wendung, jedes Untertones der großen, schweren Zeit, aus der einzig allein der Wortlaut der künftigen Volkshymne heraus geboren sein muß, um ins Volk unwiderstehlich einzudringen.

160. **Wilhelm Mathias Loschky:** Zwei deutsche Kriegslieder aus dem großen Kriegsjahr 1914. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese beiden Männerchöre verraten eine erfahrene Hand, entschiedene Begabung und Kenntnis des Geschmacks in weiten Sängerkreisen. „Abschied des Kriegers" steht der sattsam bekannten „Liedertafelweis'" nicht fern, zeigt aber doch schon das Bestreben des Tonsetzers, nicht allenthalben auf den ausgetretenen Bahnen zu wandeln. Das zeigt sich z. B. in der Nachahmung eines dumpfen Trommelwirbels in den ersten und zweiten Bässen. Wesentlich besser gefällt mir noch „Deutsch und furchtlos", weil sich hier frische Erfindung mit Kraft und Schwung paart.

161. **August Thelen:** „Soldatenabschied", Männerchor mit Baritonsolo. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein frisches Chorlied, das mehr auf Volkstümlichkeit als auf Kunst Anspruch macht und durch das kurze Solo den nötigen „Schmalz" erhält. Jedenfalls hält das Tonstück den Vergleich mit den meisten Gegenwartserzeugnissen ähnlicher Art recht wohl aus.

162. **Max Walk:** Die Wacht an der Weichsel. Männerchor. Ernst Braun's Musikverlag, Berlin O.

Gut gemeint, nicht übel in der Erfindung und im Aufbau, infolgedessen gewiß nicht ohne Wirkung. Aber zu sehr im altgewohnten „Liedertafelstil" gehalten, um höheren Ansprüchen Genüge zu leisten.

163. **Woldemar Neuendorf:** „Wir Deutsche fürchten Gott allein." Soldatenlied. Verlag: Krüger & Co., Leipzig.

Auch bei diesem Liede ist der gute Wille zu loben und die Fähigkeit des Komponisten zu volksmäßiger, ohrenfälliger Schreibweise anzuerkennen. Aber irgend etwas Eigenpersönliches oder musikalisch vom Altgewohnten Abweichendes findet sich nicht darin.

164. **Heinrich van Eyken:** Zwei Männerchöre. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die hohen Eigenschaften, die man allen Tonwerken des zu früh verstorbenen Meisters nachrühmen darf, finden sich auch in den vorliegenden Chorliedern vereint. „Trinkt aus, ihr zechtet zum letzten Mal" wahrt in der großen, einheitlichen Linie durchaus die balladenhafte Eigenart, verbindet Kraft und Anschaulichkeit der Darstellung mit wohl gewähltem altväterischem Ausdruck (die „Blum' und Koloratur" auf das Schlußwort „Orden" der zweiten Strophe) und bietet den Sängern eine dankbare, im besten Sinne moderne, aber nicht durch übertriebene Klangeffekte beeinträchtigte Aufgabe. Das andere Chorlied „Lehnsmanns Abschied" gibt sich wesentlich einfacher, als innig empfundenes Strophenlied, das nur in der dritten Strophe freier gestaltet, aber in allen Strophen mit dem gleichen Rundreim versehen ist. Die klare, schöne Führung der Stimmen, besonders der zweiten Bässe, ist besonders hervorzuheben.

165. **Richard Fricke:** Dankhymnus nach Worten des 95. Psalms für fünfstimmigen gemischten Chor, Solostimmen und Knabenchor. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 1.50.)

Diese vortreffliche Tonschöpfung verdient ernste Beachtung, weil sie, ohne sich von der kirchlichen Ausdrucksweise zu entfernen, doch außerordentlich lebendig und von feuriger Begeisterung erfüllt ist. Die blühende Erfindung wird durch eine solide Arbeit gestützt, trotz der verhältnismäßigen Knappheit des Werkes bietet es reiche Abwechslung der Klangbilder, weil zu den vier Solostimmen sich noch der Chor gesellt und beider Aufgaben dankbar sind. Der Choral „Nun danket alle Gott", den die Knabenstimmen schon vorher strophenweise als Cantus firmus andeuteten, beschließt machtvoll das wohlgesteigerte Tonstück, das überdies noch den Vorzug hat, nicht allzu schwierig, sondern auch mit bescheideneren Mitteln aufführbar zu sein.

166. **Gustav Schreck:** „Für uns." Für Männerchor. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die Schwierigkeiten, welche die rhythmische Unebenheit des Gedichts bietet, hat der Tonsetzer aufs glücklichste überwunden. Sein geschickt und wirksam gesetztes Chorlied atmet schwermütige Trauer und tiefe Empfindung und bringt Klangbilder von großer Schönheit. Die Satzweise ist so einfach, daß keine besonderen Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Sänger gestellt werden — nur auf die Abstufungen von piano, pianissimo und auf zarten, tonschwebenden Vortrag dürfte Wert zu legen sein.

167. **Gustav Schreck:** Kriegsgebet für gemischten Chor. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Eine tief empfundene, weihevolle und doch an Bewegung reiche Tonschöpfung, die eines nachhaltigen Eindrucks sicher ist. Besonders eigenartig dürfte der Schluß wirken: zwei Takte eines Einzelsoprans, deren Thema dann in der Haupttonart vom Chor inbrünstig flehend wiederholt wird.

168. **Karlhans Frieder:** Sechs heitere Kriegslieder aus dem Kladderadatsch, für eine Singstimme und Klavier. Kommissionsverlag von J. Dewitz, Bad Tölz. (Preis Mk. 0.50.)

Dieses autographierte Heft stammt von einem kaum dem Knabenalter entwachsenen Tonsetzer, der sich damit als ein sehr hoffnungsreiches Talent einführt. Seine Melodieen sind ohrenfällig und frisch, aber weit entfernt von Banalität. Im Ausdruck gibt er sich einfach und ungekünstelt, doch deutet manche hübsche harmonische Wendung auf eine Begabung moderner Art, die übrigens im Walzertakt sich besonders liebenswürdig äußert. Ich habe einige dieser Lieder bereits mehrfach singen hören und dabei ihre erheiternde Wirkung feststellen können.

F. A. Geißler

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRITIK

## OPER

BERLIN: Wir haben zu den „Sieben Raben", die im Königlichen Opernhause ihre erste Aufführung erlebten, nun die rechte Distanz gewonnen. Lebt Webers „Euryanthe" als Euryanthe in uns weiter oder als die neu betitelte und motivierte Umdichtung Hans Joachim Mosers? Die „Euryanthe" kehrt allmählich wieder in ihr Geleis zurück, führt ihr stilles Mauerblümchendasein weiter, stimmt uns fröhlich und traurig zugleich: fröhlich, weil wir in dieser Musik eine neue, Wagnersche Welt vorgebaut finden; traurig, weil ebendiese Musik Material einer Zukunftsmusik geworden ist, die nun auch wieder Vergangenheitskunst wird. Vielleicht aber dünkt uns gerade darum „Euryanthe" heut frischer als ehedem. Weil sie an einem unklaren, dramatisch unmöglichen Text der Helmine von Chézy litt, war sie in den Augen der Durchschnittstheaterbesucher verloren, wurde sie in Berlin eine „Ennuyante", konnte sie nicht leben und nicht sterben. Was aber ist für ein Bühnenwerk erstrebenswerter, ein „Lohengrin" Dasein mit Abnutzung bis zu völliger Erschöpfung, oder ein „Euryanthe"-Dasein mit dem ewigen Zauber des Geheimnisvollen? Wir ahnen hier die „Lohengrin"-Mystik der geteilten Geigen in dem schwebenden Sordinomotiv mit den absteigenden Terzen, wir fühlen durch die verminderten Septimenakkorde, durch die scharfen Akzente der zweiten Einleitungsmusik nicht nur Telramund und Ortrud, auch Klingsor steigt empor, die Waldespoesie Siegfrieds ist vorgeahnt, und alle Glieder der Kette bis zum „Parsifal" hin erhalten von der stiefmütterlich behandelten „Euryanthe" ihr Licht. Und seltsam, auch dieser schlechte Text war fruchtbar genug, Wagner zur schärferen Herausmeißelung gleicher Typen zu bestimmen. Dieses Werk zeugte viel und lebt nun als zärtliche Erinnerung in allen echten Musikern. Trotz alledem begreift man die ehrgeizige Sehnsucht eines echten Weber-Schwärmers, es seinem Schicksal zu entreißen und einem echten Bühnenleben zuzuführen. Rellstab, Stephani, Mahler haben das durch pietätvolle Kompromißarbeit, durch Verbesserungsversuche nicht vermocht. Immer noch wirkt die tödliche Schwäche des Textbuches nach. Was blieb nun übrig, als die „Euryanthe" aus seiner Umklammerung zu lösen und auf ein anderes Gerüst zu spannen? So tat es Scheidemantel mit „Cosi fan tutte", das schon früh, zum Teil aus Gründen einer mißverstandenen Moral zum Versuchsobjekt geworden war, sich unter diesen Händen aber in die Musik zu Calderon's „Dame Kobold" verwandelte. Umsonst. Und dies, obwohl Mozart dramatisch nachgiebiger ist als Weber. Das Zwiespältige der „Euryanthe"-Musik, die mit geglückten Anläufen zur dramatischen Szene die Liebe zur alten, schönen Nummer verbindet, mahnt zur Vorsicht. Man braucht sie Herrn Dr. Hans Joachim Moser, der mit Musik geladen ist, über sie schreibt und singt, nicht besonders anzuempfehlen. In ihm mischt sich Verehrung mit Besonnenheit. Er wartet auf den inspirierenden Augenblick. Dieser kommt in Weimar, wo der Schwindsche Bilderzyklus „Das Märchen von den sieben Raben und der getreuen Schwester" ihm urplötzlich in die Hülle der „Euryanthe"-Musik gleitet. Warum? Hier finden sich Paare, die sich dem alten Textschema anpassen und, wo sie es nicht tun, doch durch kluge Behandlung für Webersche Klänge zu gewinnen sind. Hier findet sich auch echte Stimmung, die sich dem Charakter Weberscher Musik fügen wird. Euryanthe ist die Spinnerin, die das Geheimnis ihrer verzauberten Brüder zu hüten hat und die Verzauberung durch sieben von ihr gesponnene Hemden lösen soll, Adolar ist der Königssohn, der die geheimnisvolle Schönheit liebt. Ein dem König ergebener Kanzler erhebt Einspruch, setzt sich mit seiner ganzen Person gegen diese Verbindung ein, die ihm unwürdig scheint. Zu einem solchen von Staatsraison angekränkelten Lysiartsproß tritt nun sein böses Weib, um ihre Stellung besorgt und mit dem Intrigantentum Eglantinens geimpft. In diesem Paar spüren wir bereits einen peinlichen Widerspruch gegen die Urtypen: Liebe ist ausgeschaltet, „Opportunismus" wird zur treibenden Macht. Da sie auch musikalisch nicht ausreichen, kommt die holde Fee des Märchens, die nun die unaufrichtige Musik Eglantinens ganz naiv für sich verwendet und auch der liebenden Euryanthe einiges entlehnt. Man sieht: schon will der Rahmen nicht mehr ganz passen, auch die Märchenstimmung ist anders poesieerfüllt als jene des aus Oper und Ritterroman geborenen Zwitterwesens. Umstellungen, ein paar Überleitungen werden nötig. Und bei aller Pietät, die den Bearbeiter leitet, gibt es Momente, da Weber sich gegen die Zumutung des neuen Textes auflehnt: so im zweiten Akt, in dem starke Unstimmigkeiten auftreten. Das Glöcklein im Tale des ersten Aktes wird zum Lied der Spinnerin, Leitmotive werden umgebogen, der Hochzeitsmarsch begleitet zum Scheiterhaufen. Man wird gebeten, sich umzuschalten. Wenn's oft gelingt, dann hat Moser Außerordentliches geleistet. Der Dichter in ihm war selbstlos genug, sich dem Sänger in ihm zu beugen. Hier ist viel, was man Opernphrase nennen kann; nichts, was nicht aus dem Geiste des Gesanges deklamiert wäre. Viel dankbarer und leichter wäre ein Textentwurf für eine neue Oper gewesen. Daß diese „Sieben Raben" halb in „Euryanthe" aufgehen, ist nur aus einer höchst seltenen Mischung von Pietät und Begabung zu begreifen, die jeden puritanischen Vorwurf verstummen macht. Daß die Handlung nun klarer und fester umrissen ist, wird aber auch diese „Sieben Raben" immer noch nicht zum Rettungsanker der „Euryanthe" machen. Wir haben sie nun in einer jedenfalls dramatisch bewegten Aufführung erlebt, mit der Hafgreen-Waag als einer Spinnerin, die stimmlich und menschlich zu reizen weiß; mit Unkel als einem Königssohn, der durch die Tücke eines in der Höhe noch ungefügen, aber sonst klangreichen Tenors im Vortrag der schönen As-dur Arie gehemmt wird; mit der Leffler-Burkard als einer Kanzlerin, in der die brüchige Stimme und die wagnerisierende Persönlichkeit sich befehden. Aber die Dux ist wirklich die holde Fee des Gesanges, Bischoff ein tatkräftiger und auch stimmlich charaktervoller Kanzler, Bachmann mit seinem in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Watte gehüllten Ton ein König, der das Greisenhafte mit Erfolg betont. Die Regie wußte sich bis gegen den Schluß zu behaupten. Die Partitur aber wurde von Blech mit Leben erfüllt. Alles in allem also ein Versuch, der theoretisch fruchtbar bleibt, den Spielplan aber nicht beeinflussen wird. „Euryanthe" ist jedem willkommen. Und wer wird gegen die Aufführung von Méhul's „Joseph in Ägypten" im Deutschen Opernhause zetern? Hier liegt der Fall vor, daß der verflossene Angehörige einer feindlichen Nation, die Spannung und Sammlung der gegenwärtigen Läufte nicht stört, nein, sie unterstützen möchte. Ja, man bedenke, zu diesem „Joseph" pilgerten die spröden Berliner einst wie zu einem Gottesdienst. Heut ist es anders geworden. Keine Zeitstimmung kann zur zugkräftigen Oper umwandeln, was den Anforderungen des Dramas in der Oper so wenig entspricht wie dieses oratorienhafte Bühnenwerk. Daß es aber seine edle Linie von Gluck bezieht, mag den Fanatikern beweisen, wieviel Fäden zwischen romanischer und deutscher Kunst laufen. Auch diesmal ist übrigens Herrn Direktor Hartmann (der aus Prosa Jamben schuf) Gutes nachzurühmen. Der ellenlange Dialog entwickelte sich durch Ernst Lehmann, den Patriarchen, zwar langsam, aber sinngemäß. Und die Musik wurde meist ebenso behandelt: von Alfred Szendrei, der das Orchester in allzu gravitätischem Schritt hielt, von Rudolf Laubenthal, dem hoffnungsvollen, aber immer noch problematischen, durch technisches Manko gefährdeten Tenor, und von den übrigen; die Chöre sangen anständig, und die Regie des Herrn Lagenpusch wußte die Glucksche Linie auch auf das Bühnenbild so zu übertragen, daß die Gedanken zur „Iphigenie" zurückschweiften.

Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater spielt jetzt allabendlich und nahm sogar die Volksvorstellungen an Sonntagnachmittagen wieder auf; der Herzog verfügte in hochherziger Weise, daß vom 1. Januar ab die um die Hälfte gekürzten kleineren Gehälter voll ausbezahlt würden. An den Wochentagen läßt der Besuch allerdings zu wünschen, im übrigen ist vom Kriegszustande nichts zu merken. Seit Neujahr wurden neben deutschen und italienischen auch französische Opern („Carmen", „Fra Diavolo", „Maurer und Schlosser") in den Spielplan aufgenommen, vielfache Krankheiten gestalteten seine Durchführung aber mitunter schwierig. Die jugendlich dramatische Sängerin Albine Nagel fehlt seit einem Vierteljahr, sie wurde von ihrer Vorgängerin Margarete Elb-Magdeburg und Gertrud Diedel-Laaß vertreten; der Heldentenor O. Hagen erbat und erhielt seine Entlassung; von den Bewerbern verzichtete Paul Hochheim, ein geborener Braunschweiger, um in Breslau zu bleiben, Bolz-Stuttgart unterlag Hans Tänzler. Die „Bunten Abende" erfreuen sich großer Beliebtheit, sie bieten von allem etwas: Vorträge der Hofkapelle und einzelner Künstler, Deklamationen patriotischer Gedichte und Ballet, als Rahmen gewöhnlich zwei heitere Einakter. Großen Erfolg errangen die beiden glänzend ausgestatteten Operetten „Der Zigeunerbaron" und „Endlich allein" von Franz Lehár. Letztere erhebt sich hoch über die gewöhnliche Marktware, sogar über des Komponisten „Lustige Witwe" und den „Grafen von Luxemburg". Die Herren Richard Franz und Hans Trinius leiteten das melodische, liebenswürdige Werk; Else Hartmann, Elly Clerron, die Herren Koegel, Voigt und Grahl unterstützten sie wirkungsvoll.

Ernst Stier

DORTMUND: Unser Stadttheater holte sich mit einer trefflichen Neueinstudierung von Humperdincks immer wieder erfreuendem Märchenspiel „Hänsel und Gretel" einen großen Erfolg, der dem sonst etwas matten Besuch des Theaters sehr zustatten kam. Kapellmeister S. Landeker machte sich um das schöne Erklingen der Partitur sehr verdient. Unter gleicher Leitung erlebten Millöckers „Feldprediger", der „Postillon von Lonjumeau" und die „Lustigen Weiber" ihre fröhliche Auferstehung. Ernsteren Gedanken diente Wagners „Siegfried" und die „Götterdämmerung", der „Fliegende Holländer", „Carmen" und „Figaros Hochzeit", die sämtlich unter Kapellmeister Wolframs sicherer Führung neu vorbereitet erklangen. Von den einzelnen Künstlern bewährten sich mit unterschiedlichen, aber auf dem besten Wege befindlichen Leistungen: Herr Büttner, Frau Dopler, Herr Hummelsheim, Frl. Stein, Frl. Kramm, Frau Witt, Herr Schwerdt, Frl. M. Ziegler, Herr Braun, Herr Schlenbach und Herr Hasselmann. Prächtiges leistete das Philharmonische Orchester und meistens auch der Chor.

Theo Schäfer

DRESDEN: Auf einen feinen und zarten Grundton war der Abend gestimmt, der im Königlichen Schauspielhause Pergolese's „Magd als Herrin", Mozarts „Bastien und Bastienne" und Haydns „Apotheker" brachte; die erstgenannten beiden Werke waren für Dresden neu. Die Theaterleitung hatte für eine besonders reizvolle Aufmachung in einem der Entstehungszeit entsprechenden Rahmen Sorge getragen, auch war das Orchester auf etwa 25 Mann beschränkt, die manchmal, infolge des übermäßigen Abdämpfens durch Fritz Reiner, gar zu leise spielten. In Pergolese's wertvollem Zweiakter, der durch erstaunliche Lebenskraft seiner musikalischen Komik hervorragt, zeichnete sich in erster Linie Ludwig Ermold aus. Der Mozartsche Einakter litt unter dem Fehlgriff, daß die Regie den leicht parodistischen Zug des Ganzen verkannte und überdies die Figuren im Kostüm des Meißner Porzellan-Rokokos, nicht in ländlich-schlichter Tracht auftreten ließ. Minnie Nast und Margarete Seebe waren hier die Trägerinnen des Erfolges. In Haydns „Apotheker" waren in den Hauptpartien Robert Büssel, Hans Rüdiger, Grete Merrem-Nikisch und Elisa Stünzner tätig. So anerkennenswert auch die Einstudierung der drei Werkchen an sich ist, so bleibt doch zu bedenken, daß ihre Familienähnlichkeit und Harmlosigkeit für einen Theaterabend von drei Stunden ein wenig ermüdend wirkt trotz aller musikalischen Vorzüge. Übrigens wäre nunmehr die Gelegenheit da, C. M. v. Webers köstlichen Einakter „Abu Hassan" ebenfalls in den Spielplan wieder aufzunehmen. Als Tannhäuser gastierte Werner Stiles (Köln), der vielleicht eine Zukunft hat, wenn seine Stimme noch größer, tragkräftiger und freier und sein Spiel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weniger süßlich geworden sein wird. Aber als Ersatz für Adolf Löltgen, dessen Ausscheiden in vieler Hinsicht bedauerlich sein würde, ist der Gast keinesfalls jetzt schon vollwertig. Im Orchesterraum sind nun endlich die tastenden Versuche zu Ende gekommen, die seit der seinerzeit an dieser Stelle von mir rückhaltlos bekämpften Tieferlegung an der Tagesordnung waren. Man hat nur nach der Bühne zu einen verhältnismäßig schmalen Deckel angebracht, der auch weniger den Schall als das Licht abdämpfen soll. Das Orchester hat durch eine fast den alten Stand erreichende Erhöhung seines Bodens die altgewohnten akustischen Vorzüge wiedererlangt und soll künftig nur bei „Parsifal" durch den großen Schalldeckel abgeschlossen werden. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das Stadttheater wagte es, eine zyklische Aufführung des „Ring des Nibelungen" herauszustellen. Wenn das Unternehmen auch nicht in allen Teilen gelang oder in den Einzelleistungen die Vortrefflichkeit früherer Wagner-Vorstellungen zeigte, so verdiente es doch Anerkennung. Um so mehr, als sogar das durch die Einberufung vieler Mitglieder zum Heeresdienst sehr geschwächte Orchester durch auswärtige Kräfte ergänzt werden mußte, und durch Gastspielverpflichtungen auswärtiger Solisten verhältnismäßig hohe Kosten entstanden. Im „Rheingold" gab Fritz Rupp vom Essener Stadttheater einen tüchtigen Wotan, taten sich Max Roller und Kies als Mime und Alberich hervor, während sich die gesanglich guten Riesen Hanfstaengl und Wucherpfennig durch das unrhythmische Auftreten und Sichgeben den Erfolg verscherzten und dem Dichter und Komponisten viel schuldig blieben. Gänzlich fehl am Ort war aber Bernardi als Loge. Als Siegmund in der „Walküre", als Siegfried an den beiden folgenden Abenden gastierte Georg Schmieter aus Kassel. Seiner äußeren Erscheinung nach für diese Heldenrollen geschaffen, darstellerisch recht gut, bot er als Sänger im Jungsiegfried das Beste. Ebenfalls als Gast wirkte Freyda von Fangh als Fricka und Roßweiße mit viel Erfolg. Noch zu erwähnen sind: der Hunding von Wucherpfennig, Kies als Wotan-Wanderer, die sehr fesselnde Sieglinde von Agnes Wedekind-Klebe, Paula von Florentin-Weber als schätzenswerte Brünnhilde, Magda Spiegel als ausgezeichnete Erda. Viel Mißgeschick verfolgte die „Götterdämmerung"-Vorstellung. Hanfstaengl war so heiser, daß er im zweiten Aufzug von Oberregisseur Leffler (der längst seine Sängerlaufbahn aufgab) provisorisch vertreten werden mußte, bis im dritten Akte Giesen vom Kölner Opernhaus als dritter Hagen eintraf und den bereits bedenklich indisponierten Siegfried zu Fall brachte. Auch die vorgenannte Vertreterin der Brünnhilde war zu früh am Ende ihrer Kraft angelangt, und Hermine Hoffmann dürfte es bereut haben, in der ihr gänzlich ungeeigneten Rolle der Gutrune ausgeholfen zu haben. Bleiben noch lobend zu nennen aus den Nornen- und Rheintöchterszenen: Magda Spiegel, als erste Norne besonders vortrefflich, Else Bräuner, Marie Weißenfels, Hermine Fröhlich-Förster und der gute Alberich Mertens. Unter erschwerenden Verhältnissen bewährte sich wieder ganz besonders Fröhlich, unser vortrefflicher Wagner-Dirigent.

A. Eccarius-Sieber

KARLSRUHE: In Mozarts „Figaros Hochzeit", die in der Levischen Bearbeitung unter Hofkapellmeister A. Lorentz' Leitung einen erfreulichen Gesamteindruck hinterließ, entzückte Kammersänger Friedrich Brodersen-München durch schönen, stilechten Mozart-Gesang und gewandte, lebensvolle Darstellung des Grafen Almaviva. Beatrice Lauer-Kottlar, die als Gräfin durch vornehme Auffassung und schlechthin vollendete Ausführung des Gesangsparts bestach, und L. Müller-Reichel, deren reife Gesangskunst man in den beiden Arien des reizend dargestellten Pagen bewundern konnte, waren dem Gast vollwertige Partnerinnen. Hans Keller bot einen wohlgetroffenen, sprudelnden Figaro, und Mary v. Ernsts Susanne befriedigte. Meyerbeers „Afrikanerin", zu deren Neueinstudierung ein zwingender Grund wohl kaum vorlag, fand trotz ihrer textlichen Mängel und Unwahrscheinlichkeiten und der im Vergleich zu den übrigen bekannten Meyerbeer-Opern schwächlichen Musik, infolge der ausgezeichneten Besetzung der Titelpartie mit Frau Lauer-Kottlar, ein volles Haus und lebhaften Beifall. Wolf-Ferrari's prächtiger Einakter „Susannens Geheimnis" kam im orchestralen Teil sehr rühmenswert heraus, schien uns aber in den beiden Hauptpartieen nicht richtig besetzt. Kammersänger Hans Tänzler, der seit seinem Weggang von der hiesigen Bühne eingehende Gesangsstudien betrieb, hatte an der Stätte seiner früheren Wirksamkeit und Triumphe als Radames in Verdi's „Aïda" einen schönen Erfolg.

Franz Zureich

KÖLN: Die jüngste Aufführung von Goldmarks „Königin von Saba" im Opernhause ließ Alice Guszalewicz in der Titelrolle sehen, und damit gewann das Werk erheblich an Eindruckskraft gegenüber seiner vorherigen Darbietung. Das erklärt sich schon aus der einfachen Tatsache, daß die Opernhandlung nur dann zu interessieren vermag, wenn die intrigante, durch ihr verführerisches Wesen doppelt gefährliche königliche Sphinx in Darstellung und Ton eine glaubhafte Charakteristik erfährt. Die aber läßt ihr Frau Guszalewicz auch schauspielerisch in so außerordentlich beredter Weise zuteil werden, wie wir es von keiner ihrer Vorgängerinnen erlebt haben. Dabei ist ihr klug abschattierter, bei den Akzenten der Leidenschaft überaus imposante Töne von metallischem Wohllaute spendender Gesang von überzeugend rhetorischer Wirkung. Die Künstlerin hatte einen großen, begeistert sich äußernden Erfolg.

Paul Hiller

SCHWERIN i. M.: Im Großherzoglichen Hoftheater beherrscht zurzeit die Spieloper den Plan, und unter den Komponisten steht Lortzing mit seiner „Undine" und seinem „Waffenschmied" obenan. Der Besuch der Opernabende ist durchweg gut, ein Beweis dafür, daß trotz der vielen Trauerbotschaften, die von den Kriegsschauplätzen in Schwerin eingehen, das Bedürfnis nach erquickender und erfreuender Musik noch in weiteren Kreisen vorhanden ist. Ganz ausgezeichnet war die nach langer Pause mit fast völlig neuer Besetzung einstudierte

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Waffenschmied"-Aufführung: Hugo Leman in der Titelpartie und Wilhelm Kruse als Ritter waren brillant bei Stimme, ebenso Else Wichgraf als Marie. Frieda Schreiber goß über die Irmentraut so viel feine und ergötzliche Komik aus, daß die Stimmung im Publikum von vornherein die denkbar beste war. — Besondere Ehre legte Hofkapellmeister Meißner mit einer stimmungsreichen Aufführung von Zöllners „Überfall" ein. Hier waren die beiden Hauptpartieen durch Paula Ucko und Adolf Gröbke vorzüglich besetzt. — Als Gast hatten wir Lilly Hoffmann-Onegin vom Hoftheater in Stuttgart hier, die sich mit einer empfindungsreichen und schön geschulten Stimme zunächst im Konzertsaal vorteilhaft einführte und dann in „Aida" die Amneris sehr schön und ansprechend sang. Paul Fr. Evers

## KONZERT

BERLIN: Zum Besten der Nationalstiftung für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen hat Erich Ochs in der Philharmonie ein Konzert veranstaltet, in dem er sich als ein tüchtiger Dirigent bewährte. Die Symphonie in F von Brahms eröffnete den Abend, alsdann deklamierte in höchst wirksamer Weise Ludwig Wüllner eine Dichtung von Eberhard König „Vor dem Bismarckdenkmal in Hamburg" mit melodramatischer Musik von Ludwig Heß; Konzertmeister Thornberg spendete das Mendelssohnsche Violinkonzert, Hertha Dehmlow sang einige Lieder mit Orchesterbegleitung und in großzügigem Vortrag Frau Leffler-Burckard die Schlußrede der Brünnhilde aus der „Götterdämmerung". — Der 8. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle brachte Beethovens Siebente, das Siegfried-Idyll von Wagner und des Dirigenten „Symphonia Domestica". Richard Strauß zeigte sich mit jedem der drei Werke als genialen Musiker, der in glücklicher Stimmung dem Geiste Beethovens und Wagners gerecht wurde und seine eigene Tondichtung mit hinreißendem Schwung der Phantasie vorführte. Dirigent und Orchester feierten im Zusammenwirken einen vollen Triumph. — Moriz Rosenthal bewies mit seinem Klavierabend, daß er sich von seiner früher mehr auf äußerliche Bravour berechneten Virtuosität abgewandt und sich ganz bedeutend künstlerisch verinnerlicht hat. Schon sein Programm — Schuberts Phantasie-Sonate in G, Chopinsche Präludien und die h-moll Sonate sowie eine Reihe feinerer Tondichtungen Liszts — zeigte, daß es dem Pianisten nicht auf Schaustellung rein virtuosen Könnens ankam; grade viel Zartes bot er diesmal, entzückend feine Abtönungen im piano wie im Schubertschen Menuett, im Largo der Chopin-Sonate, in dem „chant polonais" von Chopin-Liszt, den er als Zugabe spendete. Daß er seine Virtuosität sich bewahrt hat, konnte man allerdings aus der Schlußnummer hören, der Lisztschen ungarischen Rhapsodie, die die Hörer denn auch wieder zu stürmischem Beifallsjubel hinriß. — Für sein 4. Vereinskonzert hatte Siegfried Ochs Bachs Hohe Messe in h gewählt, die er seit einer Reihe von Jahren in jedem Winter bringt. Es sind herrliche Stunden höchster Weihe, die der Hörer alsdann erlebt, die Schwere der Zeit weicht von der Seele gleich mit den ersten wuchtigen Akkorden. Es ist ja wahr, daß der Dirigent die erste gewaltige Fuge sehr langsam nimmt, erheblich langsamer, als ich sie von irgend einem anderen gehört habe, ebenso auch manchen anderen Chorsatz, wie z. B. den qui tollis; aber man muß zugeben, daß er gerade diese Sätze zu gewaltiger Wirkung bringt; seine dynamische Ausarbeitung in allen Stärkegraden, namentlich seine Nuanzierungen im piano bringen Klangschönheiten hervor, wie man sie nirgends anderswo hört. Auch die Solisten — Eva Leßmann im Sopran, Lula Myß-Gmeiner im Alt, G. A. Walter im Tenor und J. von Raatz-Brockmann im Baß — folgen dem künstlerischen Willen des Dirigenten mit feinstem Empfinden, wie auch alle die trefflichen Instrumentalisten unter den Philharmonikern. Unvergeßlich groß und herrlich in der Klangwirkung gerieten wieder die Sätze „gratias agimus tibi", vor allem das übergewaltige Sanctus; ein Strom höchster Schönheit ergoß sich über den Hörer, gab ihm neue Kraft für die Schwere der Zeit. Es waren wie gesagt köstliche Stunden, die uns dies Werk, diese Aufführung schenkte.

E. E. Taubert

Einen Beethoven-Abend mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltete Fritz Steinbach; natürlich wurde er mit der beinahe unvermeidlichen großen „Leonoren"-Ouvertüre eröffnet. Gewissermaßen als Neuheit wurde das nicht gerade bedeutende Terzett „Tremate" geboten. Prachtvoll erklang dann die Neunte Symphonie, in deren jetzt recht unzeitgemäßem Chorfinale der Bruno Kittelsche Chor sich wieder einmal bewährte; von den Vertretern des Soloquartetts seien nur die Altistin Hertha Dehmlow und der treffliche Bassist J. von Raatz-Brockmann genannt. — Die Singakademie oder vielmehr deren Direktor Georg Schumann hat einen Elitechor aus seinen Mitgliedern gegründet, der sich zwar a cappella-Chor nennt, bei einer Aufführung in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche aber nur mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters sang. Bachs Kantate „Ein feste Burg", das Doppelkonzert für zwei Violinen von Bach, trefflich gespielt von Karl Klingler und A. Brun, und Georg Schumanns wirkungsvolles, von modernem Empfinden durchdrungenes „Tränenkrüglein" bildeten das Programm. In beiden Vokalwerken wirkten mit Hingebung solistisch die Sopranistin Frau Senius-Erler und der Tenorist Paul Schmedes; in der Kantate trat zu ihnen J. von Raatz-Brockmann; um die Partie der Mutter bemühte sich im „Tränenkrüglein" Margret zur Nieden. An der Orgel saß Adolf Schuetz. — Heinrich Grünfeld bot zusammen mit Bernhard Dessau und dem als Kammermusikspieler besonders glücklichen Pianisten Moritz Mayer-Mahr Dvořák's farbenreiches Dumky-Trio und Schuberts Es-dur. Dazwischen sang Paul Knüpfer, nicht gerade sehr eindrucksvoll, bekannte Schubertsche Lieder. — Zwischen Smetana's meines Erachtens gar nicht hoch genug zu bewertendem Trio und Beethovens op. 70 No. 1 führte Georg Schumann mit Willy Heß und Hugo Dechert sein noch ungedrucktes zweites Klaviertrio in F op. 62 zur großen Freude seiner Zuhörer vor. Es zeigt in allen vier Sätzen die Hand des hochgebildeten,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sicher gestaltenden Musikers, dessen Leitsterne Robert Schumann und Brahms sind. Der erste Satz beginnt gleich sehr glücklich; ungemein fein ist das zweite Thema erfunden. Die Verarbeitung der Gedanken und der reizvolle Klaviersatz erhalten den Hörer fortgesetzt in bester Laune. Ernstere Töne schlägt der Tonsetzer dann im langsamen Satz an, der mit einer eindrucksvollen Violoncellkantilene eröffnet wird und im Mittelteil einen schönen Gegensatz bringt. Ein ganz reizendes Intermezzo, in Verbindung mit einem rasch dahinhuschenden Scherzo, bildet den dritten Satz. Seine Rhythmik ist pikant. Auch im Finale herrscht interessante Rhythmik vor; es fließt flott dahin. Dieses in der Hauptsache sich sonnig-heiter gebende, liebenswürdige Werk dürfte sich nach der Drucklegung viele Freunde erwerben. — Ideal schön verlief der Brahms-Abend, den das Klingler-Quartett unter Zuziehung von Fritz Rückward (2. Bratsche) und Fritz Dechert (2. Violoncell) veranstaltete; das Zweite Sextett, Quartett und Quintett bildeten das Programm. Wie klein erscheinen, an diesen Werken gemessen, doch selbst die Kammermusikwerke der besten heute lebenden Tonsetzer! Wilhelm Altmann

Florizel von Reuter bewies durch einen Kompositionsabend sein ursprüngliches Musikertum und ein starkes Formtalent. Er hat aber auch viel gelernt und besitzt jene leichte universelle Ader, die ein Gesellschaftspublikum bald für sich einnimmt, — jene romanische Eleganz, die das Nachdenken, aber auch das Nachfühlen ersparen möchte. Am besten gefiel das kleinste der Orchesterstücke, das ein „Levantinisches Stimmungsbild" wiedergibt. In den „Variationen über drei Themen in Karnevalweise" (Uraufführung), die nur mehr Kontraste bringen sollten, zeigte namentlich die dritte, daß der Komponist auf hergebrachte Art geistreich zu sein versteht. Charlotte Boerlage-Reyers, deren Gesangskunst der Weise Reuters sich mit Glück anpaßt, verdankt der Konzertgeber einen Teil seines Erfolges. — Edyth Walker sang durchweg interessante Stücke. Und sie sang sie mit viel Kunst und mit viel Geist, leider mit zu großer Anstrengung und mit zu wenig Seele. Die Mühe wollte die fehlende oder sehr schadhafte Höhe decken, so daß man sich nur bei Liedern leichteren Genres wohl fühlte, wie z. B. beim ersten Mahlerschen („Selbstgefühl"), während das zweite, „Um Mitternacht", dieses viel zu wenig gesungenen Komponisten, einfach mißlang. „Um Mitternacht kämpft' ich die Schlacht, o Menschheit, deiner Leiden", — wieviel Freiheit der Mittel gehört zur bedeutenden Gestaltung dieser wundervollen Zeilen! Wenig poesievoll, z. B. in „Komm, wir wandeln" von Cornelius, war auch die Begleitung Gustav Brechers. Nur in Brahms' „Wehe, so willst du mich wieder" stürmte er ohne Hemmung mit. — Teresa Carreño und Lilli Lehmann gaben ein gemeinschaftliches Konzert. Schubert-Lieder, Schumann-Lieder, Chopin, Liszt — was soll man einzelnes nennen? Die beiden Frauen, die wie Schwestern aussehen, haben auch Gemeinsames in ihrer Kunst. Das Bebende, oft Mutwillige ist beiden eigen, obgleich sie „klassische" Künstlerinnen sind. Teresa Carreño ist zart bei aller Kraft des Anschlages — wie lyrisch war die Wiedergabe des c-moll Nocturnos! — und Lilli Lehmann ist ewig lieblich und mädchenhaft bei aller Stärke im Gebrauch ihrer fast unendlichen Mittel. Hörte man sie doch in einer Zugabe, im „Halleluja" von Mozart, sogar noch das hohe C so wundervoll intonieren, daß man wieder einmal sagte: solche Dinge gehören zu den Seltenheiten eines Jahrhunderts. Mitten in den großen Tagen erlebt man auch große Abende. — In einem Konzert mit Hermine d'Albert (zugunsten der Hinterbliebenen unserer Marinetruppen) produzierte sich der Pianist Franz Xaver Mühlbauer. Ich hörte ihn zum erstenmal. Er ist ein reifer Künstler in allem Technischen. Er versteht es, sein Instrument in einen brauchbaren Klangkörper zu verwandeln, so daß man gern die wenigen Nachteile aller Pianistik vergißt. Sein Zusammenspiel ist musterhaft, seine Deutlichkeit auch im geringsten tadelfrei. Das Aber liegt, wie so oft, in der Darstellung — die nicht seelenlos, nicht kraftlos ist, jedoch zu wenig eigen. Wenn man die As-dur Sonate von Beethoven op. 110 bei ihm zum ersten Male hören würde, — wie leer würde sie erscheinen. Damit ist alles gesagt. Und so bleibt nur das Gefühl: dem Künstler möge vergönnt sein, Bedeutendes zu erleben, damit er der wirklichen, aufrührenden Kunst näher und näher komme.

Arno Nadel

Das Bemerkenswerteste bei den Leistungen der Sängerin Eva Katharina Lißmann ist ihr Vortrag. Bewundernswert ist es, mit welch innerer Anteilnahme und Intelligenz sie sich in die poetischen und musikalischen Schönheiten jedes Liedes versenkt. Manchmal leidet sogar der große Zug etwas unter der Fülle der kleinen Nüancen. Die zarte Stimme blüht nicht mehr in jugendlichem Glanze, wird aber ausnehmend gut behandelt. Robert Kahn als Begleiter trug nicht wenig zum Gelingen des Abends bei. — Die Sopranistin Henny Linkenbach-Hildebrand und die Altistin Eleanor Schloßhauer-Reynolds gaben ein Konzert mit den Philharmonikern unter Leitung von Camillo Hildebrand. Auf seiten der Sopranistin ist das größere Können. Ihre leichte Koloraturstimme ist sehr gut gebildet, und die „Ah, perfido"-Arie von Beethoven war eine Glanzleistung. Sie sang auch sechs Weisen im Volkston von Camillo Hildebrand, der vorzüglich am Klavier begleitete. Diese Lieder geben sich natürlich und stellen dem Autor das Zeugnis eines ausgezeichneten Musikers aus. Die schönen stimmlichen Mittel der Altistin würden zu intensiverem Tonstudium verpflichten. Das Orchester eröffnete den Abend mit einer schwungvollen Wiedergabe der „Coriolan"-Ouvertüre. — Auserlesene Genüsse vermittelte das Trio: Artur Schnabel (Klavier), Carl Flesch (Violine) und Hugo Becker (Cello). In Hugo Becker hat das Trio für den früheren Cellisten einen mehr als vollwertigen Ersatz gefunden. Becker ist bei aller unantastbaren Virtuosität ein feinnerviger Kammermusikspieler, wie er nicht bald wieder zu finden ist. Über die Güte der beiden anderen Kunstgenossen ist kein Wort zu verlieren. Es gab also Eindrücke, die man nicht bald vergißt. — Chordirektor Friedemann Baruch brachte mit der Neuen Chorvereinigung Chorkompositionen von sich zur Aufführung. Man lernte in ihm einen guten

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musiker kennen, der einen klangvollen Chorsatz zu schreiben versteht. Freilich zeigen diese Stücke keine eigene Note, erinnern vielmehr oft an Mendelssohn, aber es spricht so viel Gemüt und Ernst aus ihnen, daß man ihnen seine Anerkennung nicht versagen kann. Der Chor hätte abgetönter singen können, das Forte überwog zu sehr. Es wirkten mit: Paula Weinbaum (Gesang), Alexander Heinemann (Gesang), Julius Thornberg (Violine) und Carl Stabernack (Orgel und Klavier). — Frieda Kwast-Hodapp gehört zu unseren besten Pianistinnen. Was sie in ihrem Klavierabend bot, bestätigte ihren Ruf aufs neue. Sie spielte mit einem Schwung, einer Vollendung und einem Reichtum an Anschlagsnüancen, daß man nur bedauern mußte, sie so selten hören zu können. Sie hob ein neues Klavierwerk von Max Reger aus der Taufe: Variationen und Fuge über ein Thema von Telemann op. 134. Dieses B-dur Thema des gefeierten Zeitgenossen J. S. Bachs eignet sich gut zu Variationen. Diese sind aber ungleichmäßig geraten. Neben wundervollen, echt Regerschen lyrischen Ergüssen stehen Veränderungen, die in einer weniger geist- und gemütvollen Interpretation einen reinen Etüdencharakter haben würden. Daß sie sonst sehr an Brahms' Händel-Variationen erinnern, sei nur nebenbei bemerkt. Sehr interessant ist die Fuge geraten, ein Virtuosenstück voller Esprit, das das Ganze brillant abschließt. Emil Thilo

Elisabeth Böhmer hat eine kleine, aber sympathisch klingende Stimme, die viel Metall und Schmelz besitzt, deren Entwickelung aber ebenso wie ihre Ausbildung noch keineswegs beendet ist. In gesangstechnischer Beziehung zeigten sich neben offenbarem Streben nach einwandfreier Tonbildung häufig auftretende flache Klänge, zum Teil eine Folge zu heller Vokalbildung, zum Teil einem übertriebenen Streben nach Deutlichkeit entspringend. Runde Schönheit des Vokals ist das oberste Gesetz der Gesangskunst. Die Aussprache selbst litt noch vielfach unter nachlässiger Behandlung des Konsonantengebiets. Trotzdem hinterließen ihre Vorträge den Eindruck, als ob aus dieser Stimme und der ganzen Art, sich musikalisch und gesanglich zu geben, etwas werden könne; am besten schnitt sie in den Liedern von ruhigem Stimmungsgehalt ab, während ihr schmerzlich erregte oder tief innerliche Stücke weniger gelangen. Paul Schramm begleitete an diesem Abend besonders schön. — In den Dienst der Wohltätigkeit stellte ihre vorgeschrittene Kunst die Mezzo-Sopranistin Margarete Parbs, die, was technische Behandlung des mezza voce und des Atems betrifft, offenkundige Fortschritte aufzuweisen hat, und die die frühere Bühnensängerin eigentlich nur noch in der gelegentlich etwas eigenwilligen Behandlung des Tempos in Schubertschen Liedern verriet. Immerhin war das, was sie dort darbot, durchdacht und zeugte von künstlerischer Absicht. Interessant war der zweite Teil ihres Programms, in dem sie eine Reihe Manuskript-Lieder von Hermann Wetzel vortrug. Wetzel hat sich darin die anregende und für den Komponisten gewiß interessante Aufgabe gestellt, eine Anzahl altbekannter Volkstexte, wie „Ich hatt' einen Kameraden", „Wenn ich ein Vöglein wär'", „Schön Rotraut" u. a., deren Melodieen ureigenstes Gemeingut des deutschen Volkes sind, neu und in moderner Weise zu komponieren. Er hat bei dieser freilich auch recht heiklen Aufgabe Geschmack und bis zu einem gewissen Grad auch Geschick bewiesen: Geschmack insofern, als er sich mit der Modernität in Grenzen hielt und nicht Kanonenschüsse nach Spatzen abfeuerte, sondern auch die Singstimme zur Geltung kommen ließ, Geschick dadurch, daß er es verstanden hat, den Text musikalisch zu vertiefen und auszubeuten. Hätte er nun damit auch noch „Glück" verbunden, so wäre ihm restlos zu gratulieren, aber seine Erfindungsgabe scheint mir doch nicht prägnant und eigenartig genug, um unsere schönen alten Volksweisen ohne weiteres über Bord zu werfen. Trotzdem hat Wetzel hier seine Karte als beachtenswertes Talent abgegeben. Sehr sympathisch waren die Klaviervorträge der Damen Elsa und Cäcilie Satz auf zwei Flügeln, die bei überraschend einheitlichem Zusammenspiel große Schattierungskunst und höcht respektable Technik verrieten. — Auf dem Niveau besserer Kaffeehausvorträge standen die Darbietungen von Margarete Walkotte, die sich als Rezitatorin und Sängerin produzierte. Als Rezitatorin hatte sie in der Auswahl ihrer Vorträge eine glückliche Hand und Geschmack bewiesen; was sie hier bot, überragte aber bei weitem das „wie". Die Dame scheint keine Ahnung davon zu haben, daß man als Sprecherin zunächst deutlich sprechen muß und nicht ganze Silben und Satzperioden derart verschlucken darf, daß der ratlose Zuhörer sich sein Teil denken kann. Immerhin zeigte sie hier noch ein gewisses natürliches, wenn auch unpoliertes Vortragstalent; als Sängerin dagegen konnte sie kaum den bescheidensten Anforderungen genügen. Auch frohe Kunst muß immer noch ernst zu nehmen sein, sonst ist sie keine Kunst mehr. Vortrefflich war Max Laurischkus am Klavier. — An dem Gesang der Mezzosopranistin Berta Manz berührte wiederum sympathisch der schöne, weiche und doch volle Klang der Stimme, die gegen früher in ihrer klanglichen Entwickelung augenscheinlich fortgeschritten ist. Ebenso zeigte die Sängerin musikalisches Verständnis auch für schwere moderne Musik. Bedauerlich ist dagegen die stiefmütterliche Erziehung des Organs in technischer Beziehung, sowohl was die durchaus unzureichende Vokalisation, wie die fast immer mangelhafte Aussprache betrifft. Auch bezüglich der Tongebung in quantitativer Hinsicht störte ein fortwährendes Mißverhältnis zwischen voll und frei ausströmenden Tönen und solchen einer ganz merkwürdig zittrigen, blut- und saftlosen Art. Der Vortrag ließ viel zu wünschen übrig. In einer schulmeisterlich glatten, aber vom Genius nicht sonderlich inspirierten Klaviersonate von Camillo Horn wie in der feurigen und farbenreichen Sonate von Paderewski op. 21 zeigte der Pianist Otto Wetzel bedeutende Technik und ein erfreuliches Gestaltungstalent. — Allen Freunden guter Kammermusik — und der auffallend gut besuchte Meistersaal zeigte, daß es deren zum Glück recht viele gibt — bereitete der Violinist Hjalmar von Dameck große Freude mit seinem interessanten und nicht zu hoch gespanntem Programm. Auf einen musika-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lischen Leckerbissen, eine Variationensuite aus dem Jahre 1611 von Paul Peurl für sechs Streichinstrumente, folgte Brahms' Sextett in B-dur, dessen Inhalt in dem meisterhaften Zusammenspiel der Künstler eine würdige Wiedergabe fand. Und den Schluß machte Beethovens Septett, das alle Herzen, alte wie junge, höher schlagen und die Augen der Älteren in Jugenderinnerung aufleuchten ließ. Mit Hjalmar von Dameck an der ersten Violine teilten sich die Herren Prof. Schubert (Klarinette), Prof. Frühauf (Fagott), Repky (Horn), Schuch, Urak (Viola), Nagel (Violine), E. u. I. Sandow (Cello) und Krüger (Kontrabaß) in die Ehren des Abends. — Über eine nicht große, aber für den Liedergesang ausreichende Stimme verfügt der Tenorist Friedrich Nitzsche, der, sobald er sich warm gesungen hatte, die lyrischen Stimmen typischen Vorzüge guter Atemverwendung und leichter Tongebung zeigte. Freilich wird letztere durch noch nicht ausgereifte Vokalisation beeinträchtigt, die zwischen hellen, flachen und andererseits zu dunkeln, daher oft gaumigen Klängen schwankt. Der Vortrag ist meist verständig; in der Aussprache stört ein noch nicht ganz überwundener Zungenfehler beim auslautenden s. In Gesängen rein lyrischen Charakters leistete der Sänger sein Bestes, während heroischer gefärbte Sachen, wie das „Madrigal" von Richard Strauß oder die stimmlich anspruchsvollere Arie aus „Gioconda" von Ponchielli, vorläufig noch seinem Organ zuviel zumuten. Fritz Lindemann begleitete mit gewohnter Sicherheit. Emil Liepe

Zwei anerkannte Meister des Klavierspiels waren es, die diesmal im Reigen der Solisten besonders hervortraten: Ignaz Friedman, der sieggewohnte und Max Pauer, der wahrhafte Recke deutscher Kunst, der, in besten Jahren, sich mehr und mehr entwickelt hat zu einem wahrhaft erstklassigen Künstler. Von beiden hörte ich Schumann spielen. Ersterer gab die „Scènes mignonnes", „Carnaval", op. 9, letzterer op. 15, die „Kinderszenen". Jeder in seiner Art vollendet! Friedmans karnevalistische Künste waren wiederum grandios; es glitzerte und funkelte, flüsterte und munkelte, tollte, seufzte, scherzte, daß einem zumute war, als erlebe man einen süddeutschen, echten Karneval. Meisterhaft, in des Wortes vollster Bedeutung, hörte ich ihn dann noch Chopin spielen. Und sein Fachgenosse — er vertiefte sich in des Tondichters feine, kindliche Weisen. „Von fremden Ländern und Menschen", „Kuriose Geschichte", „Haschemann" usw. zogen da an unseren Ohren vorüber, jedes einzelne eine Perle. Mit großer Liebe hatte Pauer sich in die Stimmungen dieser zarten Poetik versenkt. In technischer Hinsicht schoß er dann den Vogel ab mit Wilhelm Bergers leider viel zu wenig gespielten (weil fabelhaft schweren!) „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, b-moll, op. 91". Dieses Werk ist ein Prototyp modernster Variationskunst. Dabei ist das Technische nicht Selbstzweck, wie dies bei fast allen derartigen Werken mehr oder weniger der Fall ist. Nein, hier ist es lediglich die Freude des Schöpfers an kompositorischen Momenten. Die psychische Spannung, die in der Konzeption jedes einzelnen Gedankens bis zur größten Steigerung in der Schlußfuge ununterbrochen wirksam ist, sie verlangt auch eine dementsprechende physische Kraft, die zu geben — nicht in roher Wucht — wenigen gegeben ist. Ich möchte fast behaupten, diese Bergersche produktive Meisterarbeit fand ihr Analogon in der reproduktiven Kunst Max Pauers. Carl Robert Blum

DORTMUND: Nun haben auch die großen Vereine unserer Stadt ihre Kriegsopfer in Form von vorzugsweise patriotisch gefärbten Konzerten dargebracht. Der altbewährte „Musikverein" bot unter Leitung Julius Janssens ein klassisches Programm passender, weniger bekannter Chöre von Mozart und Mendelssohn und zuletzt eine volkstümlich gehaltene Komposition des Dirigenten: „Der deutsche Schwur", Text von Cornelius (Uraufführung), die sich indessen besser für Männerchor eignen dürfte, in trefflicher Ausführung. Solistisch waren Janssen und Frau Liesenhoff (Bach-Konzert für zwei Klaviere), Else Schröder und Joseph Schlembach (Gesang) erfolgreich tätig. Die Musikalische Gesellschaft (Dirigent W. Holtschneider) brachte das Brahmssche „Deutsche Requiem" zweimal zur Aufführung. Abgesehen davon, daß die Chöre dynamisch eindringlicher zur Geltung kommen konnten, war das Werk gut vorbereitet und machte, in der Reinoldikirche vorgetragen, tiefen Eindruck. Unser Philharmonisches Orchester hielt sich ausgezeichnet, desgleichen in der Hauptsache die Solisten Henny Wolff und Friedrich Braun. Der Dortmunder Lehrergesangverein, dessen Führer Hermann Abendroth ist, brachte ein sorgfältig erwogenes und einstudiertes Programm kunstvoller und populärer vaterländischer und soldatischer Chöre, an denen die Männerchor-Literatur so reich ist, zum Vortrag. Wir erwähnen Beckers dankbaren „Choral von Leuthen" und Franz Wildts kompositorisch bemerkenswerte „Reiterlust" (Uraufführung). Marie Dopler und Friedrich Braun vom Stadttheater waren die schätzenswerten, Passendes vortragenden Solisten. Ferner veranstaltete unser spielfreudiges, vortreffliches Orchester einen eindrucksstarken Wagner-Beethoven-Abend mit der Eroica unter Georg Hüttners impulsiver Leitung. Theo Werhard (Köln) wirkte gut mit Wotans Abschied und dem wundervollen Zyklus „An die ferne Geliebte". Auch in einem Konzert des Hüttner-Konservatoriums wirkte er in Liedern von Loewe, Brahms und Kaun mit; seine starke Bühnenbegabung würde auch dem Lied zugute kommen, wenn die Tonbildung ruhiger würde. Man hörte hier ferner Kammermusik von Mozart und Beethoven, die in dem reizenden, intimen neuen Saal des Instituts von den Herren Becker, Enke und Pörsken schön erfaßt wurde. In einem weiteren dieser Konzerte wirkten außerdem noch die Herren Bunk, Nasch und Roser in Werken von Händel und Brahms ganz vortrefflich, und Kurt Rinkgarden bot geschmackvolle Gesangsvorträge, Geeignetes von Schubert, Brahms und Wolf. Ein äußerst interessanter Abend war es dann, als der Leiter der Berliner Hochschule für Musik, Hermann Kretzschmar, und die geschätzte Altistin der Berliner Hofoper, Emmi Leisner, einem ernsten Orchesterkonzert ihre Mitwirkung liehen. Ersterer dirigierte Corelli, Mozart und Beethoven mit dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hervorragenden Verständnis des Musikforschers; letztere brachte, von Gerard Bunk ausgezeichnet begleitet, die „Vier ernsten Gesänge“ von Brahms, Lieder von Hugo Wolf u. a. eindringlich und tonschön zum Vortrag. In den Symphoniekonzerten gab es neben tüchtigem, bekanntem Symphonischen unter Hüttners umsichtiger Leitung ein neues Konzertstück in c-moll (Uraufführung) von Bunk, von ihm selbst gespielt, das als tüchtige, maßvoll-moderne Leistung gerühmt wird, ein Cellokonzert (besser Konzertstück) von Karl Auner, akademischer Art, gleichfalls vom Komponisten gespielt, und solistische Leistungen von Joh. Nasch, Bernhard Spaan und H. Oldörp. — Die Konzertzeit setzte nach Weihnachten etwas lebhafter ein als zuvor. Besonders waren es die Chorvereine, die trotz verringerter Stimmenanzahl ihr Bestes boten in vaterländischen und fesselnd zusammengestellten Vorträgen: der verdienstvolle „Musikverein“ (Dirigent: Jul. Janssen), die „Musikalische Gesellschaft“ (C. Holtschneider), die „Singakademie“ (R. Schirmer), der „Dortmunder Männergesangverein“ (Rebbert) und der „Männergesangverein Cäcilia“ (Maas). Es würde zu weit führen, wollte man auf die Programme im einzelnen eingehen, da es sich durchweg um kleinere Chöre und Volkslieder handelt. Solistisch wirkten erfolgreich mit: Frl. M. Eschment (Berlin), Frau Cahnbley-Hinken (Würzburg), Frau A. Erler-Schnaudt (München), Frau E. Schröder (Düsseldorf), Frau Dr. Hoffmann (Dortmund) und Herr Walter Evertz (Köln). Der treffliche „Musikverein“ erfreute ferner durch eine wohlgelungene Aufführung der Haydnschen „Schöpfung“ mit den tüchtigen Solisten: Frau Elfriede Goette (Berlin), Karl Wildbrunn (Stuttgart) und Max Rothenbücher (Berlin). Besonders in den beiden Gesangskräften aus Berlin lernte man ausgezeichnete Künstler schätzen. — Nächstdem waren es die Symphoniekonzerte unter Georg Hüttners Leitung und andere Konzerte seiner Initiative, die Dortmunds Musikleben auch in dieser schwierigen Zeit auf gewisser Höhe zu halten wußten. Zunächst wurde der Beethoven-Zyklus (Erste bis Achte Symphonie), der uns jeden Winter beschieden ist, zu gutem Ende geführt. Außerdem gab es symphonische Stücke von Schubert, Schumann, Wagner, Grieg u. a. zu hören, in denen sich Dirigent und Orchester bewährten. Als klangschöne Neuheit gab es einen gut gearbeiteten „Königsmarsch“ von Ad. Sandberger. Mit solistischen Leistungen traten hervor: die Herren Franz Friedt und Schmidt-Reinecke (Violine), Bernh. Spaan (Harfe), Gerard Bunk, Otto Enke und Paul Stoye (Klavier); und besonders der letztere führte sich mit dem Lisztschen Es-dur Konzert als gewiegter, etwas derber Techniker ein, der jedoch auch plastisch-musikalisch zu gestalten weiß. Ein Festkonzert zu Kaisers Geburtstag brachte dann noch einen besonderen Beethoven-Abend mit der Dritten Leonoren-Ouvertüre, den Klärchen-Liedern, die Frl. Kramer bestens vortrug, der Fünften Symphonie und einem Festprolog des Unterzeichneten. Am Vormittag und am Tag zuvor fanden Schülerkonzerte des Holtschneider- und Hüttner-Konservatoriums statt; das letztere bot auch eine Reihe anregender Wohltätigkeitskonzerte mit zum Teil selten gehörter Musik von Mozart, Schubert, Brahms, Tartini, Haydn, Reichardt, Hugo Wolf, Sgambati. Solistisch und mit fesselnder Kammermusik bewährten sich u. a. noch: die Herren Naef, Diehl, Weckauf, Scheulen, Becker, Rasch, Pörsken, Auner, Roser und Stolz, sowie als tüchtige, beachtenswerte Sängerinnen die Damen D. F. Hoffmann (Dortmund) und J. Stimmel (Stuttgart). Schließlich sind noch Liederabende von Hermann Gura und Robert Kothe zu nennen, die in ihren zündenden Vorträgen Bezug auf die Zeit nahmen, und deren Künstlerschaft, zwar begrenzt in den Mitteln, aber wohlbeherrscht im Ausdruck, ihnen wiederum zu dem gewohnten Erfolg verhalf. Dr. Ludwig Wüllner wirkte in einem Holtschneider-Konzert als erfolgreicher Rezitator. Theo Schäfer

DRESDEN: Das 6. Hoftheaterkonzert der Reihe A bedeutete für Dresden ein musikalisches Ereignis: wir lernten Arthur Nikisch als Orchesterleiter kennen. Daß dies noch nicht früher geschehen ist, erklärt sich aus der gegenseitigen Nebenbuhlerschaft Dresdens und Leipzigs. Wie die Stadt des Gewandhauses niemals das Bedürfnis fühlte, unseren Schuch als künstlerischen Gast in ihren Mauern zu begrüßen, so kam auch Nikisch seit Jahren nur als Begleiter von Elena Gerhardt nach Dresden, nicht aber als Dirigent. Welch große künstlerische Anregung beide „Schwesterstädte“ durch diese kleinliche Eifersucht jahrzehntelang sich haben entgehen lassen, ist leicht zu ermessen. Nun aber ist das Eis gebrochen, Nikisch zog bei uns ein und errang einen stolzen, ihm wie uns allen unvergeßlichen Sieg. In erster Linie war es Brahms, dem dieser Sieg galt, und zwar seiner c-moll Symphonie, die wir hier zwar oft genug gehört, aber noch niemals so in ihrer vollen Schönheit und edlen Größe empfunden haben wie jetzt unter Nikisch. Er lehrte uns im zweiten Satze den Romantiker Brahms erkennen und enthüllte die verborgenen Klangschönheiten und Gedankenschätze der Partitur in wundervoller Weise. Neben dieser wahren künstlerischen Großtat nahmen sich die anderen Nummern des Programms so aus, als ob Nikisch mit ihnen mehr seine tonmalerische Virtuosität habe zeigen wollen. In diesem Lichte gesehen war die Wiedergabe des Waldwebens aus „Siegfried“ gewiß eine glänzende Leistung; das „Meistersinger“-Vorspiel haben wir unter Schuch poesievoller, deutscher, herzlicher gehört; in der „Leonore No. 3“ störten eigenmächtig angebrachte Fermaten und Pausen den sonst großen Eindruck. Dagegen wirkte die Ouvertüre zu „Tannhäuser“ in Nikischs Auffassung überraschend, zumal da die starke Herausarbeitung der Hornmelodie, die am Schluß den Gegengesang zu den Posaunen bildet, nicht der Dresdner Wagner-Überlieferung entspricht und infolgedessen außerordentlich auffiel. Die Königliche Kapelle, die sich trotz ungewohnter Aufstellung mit bewundernswerter Sicherheit den künstlerischen Absichten Nikischs anpaßte, hat einen vollen Anteil an dem glänzenden Erfolg des Abends. — Im Tonkünstlerverein gelangte ein neues Klavierquintett d-moll von Kurt Striegler unter freundlichem Beifall zur Uraufführung. Das Werk gibt sich, im Gegensatz zu den früheren Arbeiten Strieg-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lers, heiter und freudig, nur der getragene Satz atmet Trauer und sinnenden Ernst. Eine blühende Melodik, klare durchsichtige Form und geschickte Verwendung der Instrumente zeichnen das Quintett aus, das sicherlich als eine Bereicherung der Kammermusikliteratur anzusprechen ist. — Artur Schnabel und Karl Flesch fühlten sich verpflichtet, uns die Violinsonate G-dur von Wolfgang Erich Korngold erstmalige vorzuführen. Dieses ebensowenig pianistisch wie violinistisch geschriebene Ungeheuer ist so künstlerisch unecht, so gespreizt, so unjung, daß man nur wünschen kann, der so reich begabte Korngold möge aus der üblen Luft der Reklame und Sensation einige Jahre in die Stille der Einsamkeit gehen, um sich zu sammeln, zu vertiefen und von den Einflüssen zu befreien, die ihn in dieser „Sonate" zu einer geradezu himmelschreienden Kakophonie getrieben haben.

F. A. Geißler

GRAZ: Das 2. Symphoniekonzert des Opernorchesters brachte Mozarts Es-dur Symphonie, Schumanns Vierte und Liszts Rakoczymarsch zu prächtiger Wiedergabe. Besonders mit Schumanns d-moll Symphonie erwies sich Oskar C. Posa als feinsinniger Dirigent; denn er wußte durch geniale Retuschen dem Orchester eine ideale Farbigkeit zu geben, die bei Schumanns Orchesterwerken bekanntlich nicht immer zutage tritt, während manche Dickflüssigkeit geschickt gemildert wurde. Das 3. Symphoniekonzert hatte Mraczek's entzückende Burleske „Max und Moritz" auf dem Programm, die leider abgesetzt werden mußte, da plötzlich eine Anzahl von Musikern einberufen wurde. Mozarts Maurerische Trauermusik, Haydns Militärsymphonie, Goldmarks „Sakuntala"-Ouvertüre und Beethovens Pastorale (letztere geradezu vorbildlich wiedergegeben) wurden vortrefflich aufgeführt. Anläßlich eines vaterländischen Festabends im Opernhaus brachte Oskar C. Posa Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit", ein ungemein dankbares Gelegenheitswerk, das stürmischen Beifall fand. Die neu gegründete Ersatzkapelle des Grazer Hausregiments No. 27 gab unter Kapellmeister Anton von Zanetti ein Symphoniekonzert, das Zöhrers „Symphonisches Vorspiel", ein klingend instrumentiertes Werk, zur Uraufführung brachte, mit dem „Siegfried"-Idyll von Wagner und Jensens „Hochzeitsmusik" fortgesetzt wurde und mit Liszts „Ungarischer Phantasie" einen künstlerischen Höhepunkt erreichte, an dem der Pianist Julius Varga hervorragenden Anteil hatte. Das Orchester hat seine Feuerprobe gut bestanden und will in der Folgezeit allwöchentlich mit einem Volks-Symphoniekonzert an die Öffentlichkeit treten. — Das Böhmische Quartett und das Wiener Konzerthaus-Quartett veranstalteten je einen Abend vor gut besuchten Sälen mit schönem künstlerischen Erfolg, wobei Werke bekannter Meister ausgezeichnet zur Wiedergabe gelangten. — Der Steirische Sängerbund gab ein Chorkonzert mit aktuellem Programm. — Der Pianist Wilhelm Backhaus entzückte besonders mit stilvoller Wiedergabe von Beethovens op. 111. — Die Sänger Leo Slezak und Walter Kirchhoff fanden ausverkaufte Säle und ein jubelndes, dankbares Publikum.

Dr. Otto Hödel

KASSEL: Im Konzertsaal ist es recht still geworden. Die üblichen Konzerte der Königlichen Kapelle boten unter Dr. Zulaufs feinfühliger Leitung hohe Genüsse mit Eroica, Schuberts C-dur Symphonie, Brahms' Haydn-Variationen sowie „Tod und Verklärung". Max von Pauer spielte prächtig Beethovens c-moll Konzert, und die Mitglieder der Kapelle Gustav Müller und Degerberg entfalteten ihre hohe Künstlerschaft in einem Konzert in C für Flöte und Harfe von Mozart. Den ersten Abend beschloß unter Mitwirkung des Philharmonischen Chores Nicolais etwas spröde Festouvertüre über „Ein feste Burg". Zum Besten des Roten Kreuzes gaben die Auserwählten Flesch und Schnabel einen hocherbaulichen Sonaten-Abend (Mozart, Beethoven, Schubert.) — Der neue Erste Kapellmeister unserer Oper, Herr Laugs, hatte ebenso wie mit seiner „Meistersinger"-Aufführung mit seinem ersten Konzert einen glänzenden Erfolg. Wohl nie haben wir die g-moll Symphonie von Brahms in so urwüchsiger Frische, so plastischer Klarheit und Schöne erklingen hören wie in dem letzten Konzert der Königlichen Kapelle, das außerdem die Ouvertüren zu „Egmont" und „Oberon" und die Violinkonzerte von Beethoven und Bruch (d-moll, 1. Satz) brachte. In Gustav Havemann lernten wir einen ausgezeichneten Geiger kennen. Ein Bach-Kirchenkonzert des Oratorien-Vereins unter Hallwachs bot die Kantaten „Gottes Zeit" und „Gott der Herr ist Sonn' und Schild", wie einige Arien, mit den Solisten Frau Wehmer, Frl. Rudolph und Herrn Wuzél, während der Philharmonische Chor unter Dr. Pauli Sätze aus Brahms' „Requiem", Mendelssohns „Elias", Händels „Judas Maccabäus" und die Altniederländischen Volkslieder zu Gehör brachte (Solisten: Frl. Messing, Frau Jandy, Frl. von und zu Löwenstein und Herr Alb. Fischer). Beides recht genußreiche Abende. — Abgesehen von der Kammermusik, die in diesem Winter ihre regelmäßigen Veranstaltungen vermissen läßt, und vom virtuosen Element, das sich nur wenig zeigt, nimmt das musikalische Leben seinen gewohnten Gang. Die Konzerte der Königlichen Kapelle, die schon unter der sehr gewissenhaften und feinsinnigen Leitung Dr. Zulaufs an künstlerischer Bedeutung gewonnen hatten, sind unter dem neuen Kapellmeister, Robert Laugs, insofern noch bedeutsamer geworden, als dieser Künstler mit seinem starken, belebenden Temperament noch freier und subjektiver schaltet und das Orchester ganz seinem Willen unterworfen hat. Davon legte vor allem Beethovens c-moll, in der bei allen Tempomodifikationen der große Zug der Auffassung in die Augen fiel, Smetanas „Moldau" und Liszt's Faustsymphonie glänzendes Zeugnis ab. Auf die bevorstehende Darbietung der „Neunten" und des Brahmsschen Requiems unter Laugs sind wir danach sehr gespannt. Als Solisten brachten diese Konzerte den trefflichen Geiger Willy Heß (Mendelssohn-Konzert) und Frau Plaschke-v. d. Osten, die mit Wagner- und Strauß-Liedern begeisterte. — Ein Chor- und Liederabend des Oratorienvereins unter Hallwachs vermittelte Gesänge (a cappella) aus der Blütezeit des Madrigals und aus der Zeit der Romantik in schönster Weise, während

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Paul Schmedes mit Liedern und Dr. Zulauf mit Beethovens Sonate op. 81, Liedern ohne Worte von Mendelssohn und Stücken von Schumann erfreute. Zulaufs reife Vortragskunst fand gleichfalls ein sehr dankbares Publikum in einem besonderen Klavierabend mit Sonaten von Beethoven, Brede und Draeseke, sowie Klavierstücken von Schumann und einer Rhapsodie von Liszt. Schließlich sei noch erwähnt ein Liederabend unseres ehemaligen Opernmitgliedes Alfred Kase, der mit Carl Schönherr am Flügel seinen zahlreichen Freunden wieder große Freude bereitete. Dr. Brede

KÖLN: Der großen wirtschaftlichen Not in weiten Kreisen der Bühnenkünstler gedachte unser kunstsinniger Oberbürgermeister Wallraf, indem er ein Konzert im Gürzenich zum Besten stellenloser deutscher Theaterangehöriger ins Werk setzte. Und erfreulicherweise war der große Saal nahezu ausverkauft, so daß dem schönen Zwecke eine erhebliche Summe zugeflossen sein dürfte. Es war ein Wagner-Abend unter Leitung von Heinrich Anders, der mit dem Städtischen Orchester die Vorspiele zu den „Meistersingern", „Lohengrin" und „Rienzi", ferner Vorspiel und „Liebestod" aus „Tristan und Isolde", das Waldweben und schließlich den Einzug der Götter in Walhall in durchweg wohllautreicher und charakteristischer, dann vor allem aber nach Maßgabe der Tradition unseres Orchesters in stilreiner Weise zur Ausführung brachte. Drei Solisten betraten die Estrade. Lebhaftes Interesse hatte das Auditorium vorweg für den aus Köln stammenden jungen Baßbariton Michael Bohnen, der auf dem Wege über die Hofbühne in Wiesbaden nunmehr Mitglied der Königlichen Oper in Berlin geworden ist. Zwei Gesänge des Wolfram und die „Holländer"-Arie ließen des Sängers prächtige Mittel zu bester Wirkung kommen, sein Vortrag aber muß nach dem, was wir von auswärts berichtet bekamen, auf der Bühne wohl ein abgeklärterer sein, denn für den Konzertsaal war er reichlich maniriert. In weiteren Gesängen betätigten sich zwei Mitglieder der Kölner Oper, Heinrich Winckelshoff und Marie Pönsgen, recht beifällig. — Ein Abend der Musikalischen Gesellschaft gab Gelegenheit, in der jungen Wiener Pianistin Wera Schapira eine interessante künstlerische Individualität kennen zu lernen, als deren Hauptvorzüge rassiges Temperament, ganz ungewöhnliche Kraft und bravouröse Technik sich sehr eindrucksvoll geltend machten. Darüber hinaus betätigte die Gastin in der Lisztschen Phantasie über ungarische Themen und in einer Barkarole Chopin's eine markante, pianistischer Grazie nicht entbehrende Eigenart. Paul Hiller

LEIPZIG: Wie die Anzahl der Konzerte einzelner Künstler immer mehr abflaut, so erscheinen auch unsere größeren Chorvereinigungen allgemach seltener auf dem Plan. So kam es, daß auch der Berichterstatter seine Arbeit am Bußtag nicht wie andere Jahre zu teilen brauchte, sondern eine Aufführung von Händels „Debora", die der Riedel-Verein unter R. Wetz mit bemerkenswerter Sorgfalt vorbereitet hatte, in Ruhe genießen konnte. Möchten wir Händels, der trotz allem ein ganzer Deutscher gewesen ist und den wir als den Unseren reklamieren dürfen und müssen, öfter gedenken, als es wirklich geschieht, um so mehr als solche Hohenlieder des Kampfes der Unterdrückung mit der Tyrannei, wie es „Debora" eins ist, durchaus zeitgemäß sind! Denn auch die Musik hat in diesen Zeiten nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht, die Herzen — so platt das manchem auch klingen mag — mit Werken, deren Inhalt sich mit dem gegenwärtigen Allgemeinempfinden berührt, zu erheben und zu ermutigen. Um so besser, wenn das geschehen kann, indem man zugleich eine Verpflichtung gegen einen vernachlässigten Altmeister einlöst. Ilse Helling-Rosenthal (Sopran), Agnes Leydhecker (Alt) und Rudolf Jäger (Tenor) erledigten ihre Einzelaufgaben sehr zufriedenstellend, Alfred Kase (Baß-Bariton) sogar ausgezeichnet. — Der letztere war — diesen Winter zum ungezählten Male — der Retter aus der Not, als Thomas Denijs so stark indisponiert in Leipzig eintraf, daß die Gewandhaus-Direktion in letzter Stunde vor der Generalprobe des 20. Konzertes in große Verlegenheit hätte geraten können: Kase wiederholte hier seine beiden Arien aus „Debora" und prägte ein paar Schubertsche Gesänge nicht minder würdig und eindringlich, während sich im Abendkonzert die gleichfalls einheimische Else Siegel mit Haydnschen und Schubertschen Gesängen die freundliche Zustimmung der Zuhörer errungen haben soll. Im gleichen Konzert spielte unser Thomaskirchen-Organist Karl Straube Händels Orgelkonzert in g-moll (op. 4, I) aufs prächtigste im Hinblick auf Klarheit der Zeichnung und Schönheit der Farbe. Dem Orchester allein und seinem gefeierten Anführer Arthur Nikisch verdankte man die vortreffliche Wiedergabe einer selten gehörten Mozartschen Symphonie (B-dur, Köchel No. 319) und der Schumannschen Ouvertüre zu „Genoveva". — Trotz der großen Kriegsnot, worunter der Universitätssängerverein zu St. Pauli zu leiden hat, konnte er sich unter seinem befeuernden Dirigenten Friedrich Brandes unter anderen an zwei dankbare Uraufführungen wagen: „Der Geworbene" von H. Kötzschke und „Auf Feldwache im fremden Land" von Fr. Wagner, und zwar mit schönem künstlerischen Erfolg. Die Sopranistin Anna Führer und Alfred Kase sowie ein trefflich eingespieltes Trio (von Strümpell, G. Grosch und H. Frenkel, Mendelssohns d-moll Trio Nr. 1) spendeten in der gleichen Veranstaltung weitere musikalische Liebesgaben für die Kriegsnotspende. — Die Ausbeute der Einzelkonzerte ist diesmal um so geringer, als das Städtische Kaufhaus, der für solche Zwecke am liebsten belegte Konzertsaal, wegen der Frühjahrsmesse etwa 14 Tage nicht zur Verfügung stand. So wären nur vier Namen zu verzeichnen: Charlotte Wolf (Mezzosopran), deren Leistungen Ermunterung verdienen, Dr. Georg Voigt, dessen sorgfältige Behandlung seines gut tragenden Tenors im „Liederkreis" Beethovens und Gesängen von Schumann, H. Wolf und R. Strauß aufs beste ansprach, und die Pianisten Sándor Vas, der einige hübsche Aphorismen von Arpad Szendy gefällig vermittelte, und Georg Zscherneck, der gleichfalls mit durchweg schön gearbeiteten neueren Erzeugnissen von H. Ambrosius, St. Krehl und Fr. von Bose erfreute. Dr. Max Unger

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MÜNCHEN: Bruno Walters Aufführung des „Messias“ bot Meisterleistungen des Chorvortrags, zu denen auch der Erfahrenste schwer ein Gegenbeispiel zu finden wüßte. Denn mit der Vorstellung eines klanglich und dynamisch vollendeten Musizierens ist das Wesentliche der Walterschen Art nicht erschöpft. Was den Chören dieser Händel-Aufführung die über alles Erwarten hinreißende Beredsamkeit verlieh, war der überzeugende, persönliche Schwung des Empfindens, mit dem Walter ganze Massen zu erfüllen weiß. Von hervorragenden Solisten wie Messchaert, Ludwig Heß, Felix von Kraus kennt jeder diese tiefen Wirkungen reinsten Empfindungsausdruckes, und jeder weiß, daß sie von einer rein musikalischen Terminologie gar nicht mehr zu fassen sind. Diese solistischen Ausdrucksmittel hat Walter für den Chorvortrag erobert. Solche Meisterschaft ist eine Gefahr für den Erfolg der mitwirkenden Solisten. Das gewohnte Verhältnis hat sich umgekehrt: man wünscht sich die Arien weg und kann es kaum erwarten, bis wieder der Chor einsetzt. Nur Raatz-Brockmann, der in letzter Stunde für unseren Bender eingesprungen war, konnte mit seinen von feinsten Stilgefühl getragenen Interpretationen neben diesen Chören bestehen. — Im Konzertverein durften wir wieder einmal Hermann Abendroth bewundern, der mit dem Vortrag der Mozartschen Es-dur Symphonie und des Brahmsschen „Schicksalsliedes“ von neuem gezeigt hat, daß er einer der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart ist. Für Schuberts große C-dur Symphonie fehlt ihm noch die Ruhe. — Der Beethoven-Abend Schnabel-Flesch zeigte beide Künstler auf der Höhe vollendeter technischer Meisterschaft und klarer Durchdringung der Struktur. Mich persönlich stört an dem Kantilenenvortrag Fleschs eine Art des musikalischen Fühlens, die bei Mendelssohn oder irgendeinem Romanen durchaus am Platze wäre, bei Beethoven aber sentimental wirkt. Darüber läßt sich nicht streiten. Wer es nicht sofort herausfühlt, möge sich wenigstens erinnern, wie Klingler und — wenn er will — Kreisler Beethovensche Adagios spielen. Alexander Berrsche

# ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der Bilderteil dieses wie des nächsten Heftes schließt sich dem Artikel von Ruth-Sommer über die Laute an. Natürlich können wir hier nur die allerwichtigsten der zahlreichen auf dies Gebiet bezüglichen Bilder vorführen.

Perugino (Pietro Vannucci, genannt P., 1446—1524) ist der Großmeister der umbrisch-florentinischen Schule in Perugia, wo 1495 Raffael sein Schüler wurde. Die Abbildung ist ein Ausschnitt aus dem großen Gemälde „Mariä Himmelfahrt“ in Florenz (Galeria antica e moderna) und bringt die sechschörige Laute mit der Rebec zur Darstellung. Auf die prachtvolle rechte Spielhand mit dem Einzelanschlag des Zeigefingers ist besonders hinzuweisen.

Andrea (del Gobbo) Solario (1460—1515) gehört der Mailänder Schule (Lionardo da Vinci) zu, ist aber auch bei den Venezianern (Gian Bellini) vier Jahre tätig gewesen. Das Bild zeigt die ältere Form des Lautenkorpus: rundapfelförmig gegenüber den übrigen Instrumentenkörpern von länglicher, birnenartiger Bauart. Sechschörige Laute, Anschlag mit Daumen und Mittelfinger — Oktaven- und Dezimentechnik.

J. Tintoretto (Jacopo Robusti, genannt T. = „Färberlein“, 1518—1594) einer der fleißigsten und vielseitigsten Venezianer; achtchörige Laute, sehr schöne Handhaltung der Griffhand — vierter Finger.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107I

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



**PERUGINO**
**Ausschnitt aus dem Gemälde Mariä Himmelfahrt**



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



**ANDREA SOLARIO**
**Lautenspielerin**



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



**TINTORETTO**
**Lautenspieler**



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# NAMEN- UND SACHREGISTER

## ZUM I. QUARTALSBAND DES VIERZEHNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1914/15)


Abel, Karl Friedrich, 6.
Abendroth, Hermann, 286.
Abert, Hermann, 3. 183. 229.
Achsel, Wanda, 281.
Adam, Adolphe, 6.
Adam, Martha, 191.
Adelmann, E., 24.
Akademieen, Musikalische (Mannheim), 240.
Alauda (Hannover) 144.
Albéniz, Isaac, 200.
d'Albert, Eugen, 288.
Albrecht, Prinz von Preußen, 56.
Alfvén, Hugo, 201. 202.
Alnaes, Eyvind, 205.
Ambros, A. W., 91.
Amenda, Carl, 108.
Anders, Heinrich, 191.
Andersen, H Chr., 258.
Andersson, Dr., 36.
Andersson, R., 196.
André, Johann, 11. 12. 40. 80.
Andreae, Volkmar, 288.
v. Anhalt-Dessau, Leopold Fürst, 248.
Ansorge, Conrad, 283.
Arend, Käthe, 183.
Arend, Max, 9. 182. 183.
Arensen, Heinz, 95. 278.
Aristoteles 213.
Arkadelt 288.
Arminius 52.
Arndt, Ernst Moritz, 188. 271.
Arndts, Fritz, 219.
Arnoldson, Sigrid, 232.
Artôt de Padilla, Lola, 235. 236.
Artz, Carl Maria, 143.
Aschen, Heinrich, s. Totenschau XIV. 5.
Attaignant, Pierre, 86.
Auber, D. E., 130.
Augustus, Kaiser, 244.
Aulin, Tor, 239.
Avenarius, Ferdinand, 276.
Bach, D. J., 192.
Bach, Joh. Chr., 5. 6.
Bach, Joh. Seb., 5. 73. 84. 92. 93. 102. 135. 137. 142. 179. 184. 188. 190. 191. 206. 224. 237. 238. 239. 251. 252. 253. 254. 283. 285. 286. 287. 288
Bach, K. Ph. E., 89. 179. 286.
Bach, W. Fr., 231.
Bachverein (Dresden) 286.
Bachverein (Leipzig) 191. 287.
Backer-Gröndahl, Agathe, 203.
Backer-Lunde, Johan, 206.
Backhaus, Wilhelm, 284. 286. 287.
Baeker, Ernst, 231.
Bahnsen, Julius, 223.
Bake, Lotte, 234.
Bake, Otto, 235.
Barco-Frank, Olga, 232.
Barmas, Issay, 94.
Baron 185.
Bartling, Friedrich, 234.
Bartók, Béla, 200.
Bartolini 211.
Bartram, Robert, 234.
Bartsch, Gertrud, 142.
Bartsch, R. H., 71.
Batteux 212. 215.
Bauer, Frida, 279.
Bauer 185.
Bauberger, Alfred, 186.
Beaumarchais 13.
Bechler, Leo, 92.
Becker, Nikolaus, 52.
van Beethoven, Ludwig, 7. 8. 13. 41. 47. 55. 66. 74. 83. 84. 102. 103. 107 ff (Sinfonia eroica. Betrachtungen über B.s Ethik). 129. 130. 135. 137. 142. 143. 144 (Bilder). 177. 178. 179. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 195. 198. 199. 207. 209. 231. 235. 236. 237. 239. 240. 247. 250. 256. 267. 270. 271. 276. 283. 284. 285. 286. 287. 288.
Behr, Hermann, 190.
Behr-Schnabel, Therese, 187.
Beier, Franz, 178. 234.
Beierlein, Marta, 287.
Bekker, Paul, 45.
Bellejambe (Maler) 274.
Bellini, Vincenzo, 130. 267.
Benda, Georg, 76.
Bender, Paul, 186. 240.
Benedict, Julius, 89.
Bengell, Else, 280.
Bendix, Victor, 256.
Berber, Felix, 96.
Berger, Wilhelm, 142.
Bergwein, Marie, 143.
de Bériot, Charles, 276.
Berlioz, Hector, 19. 65. 131. 202. 224. 239.
Bernays, Michael, 181.
Bertati, Giovanni, 23. 42.
Besch, Otto, 44.
Beyer, Arno, 144.
Bibliothek der Grazien 63.
Bibliothek, Kgl. (Berlin), 41.
Bibliothek, Kgl. (Upsala), 36.
Bierbaum, O. J., 140.
Binder, Max, 281.
Biographie, Allgem. Deutsche, 57.
Birkedal-Barfod 257.
Bischoff, Johannes, 233.
Bisping, Ernst, 231.
Bizet, Georges, 185. 267.
Björnson, Björnsterne, 203.
Blaß, Robert, 232.
Blech, Leo, 188.
Bleyle, Joh., 190.
Blüthner-Orchester 142. 188. 235. 236. 285.
Boccaccio, Giovanni, 183.
Boccherini, Luigi, 240.
Böcklin, Arnold, 287.
Bodanzky, Artur, 234. 240. 282.
Boehe, Ernst, 223.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 237.
Boehme, Johanna, 287.
Boerresen, Hakon, 258.
Boëthius 139.
Boettcher, Hermann, 237.
Boettcher, Robert, 280.
Bohm, Carl, 231. 277.
Bollmann, Hans, 279.
Bondini 64.
Bonnivet 246.
Börgsen, Holger, 278.
Borren, Charles Van den, 92.
Borsig, August, 221.
van Bos, Coenraad, 143.
Bosetti, Hermine, 186.
Bosse, Gustav, 91. 181.
Boßler 63.
Bote, Ed., & Bock, G., 56. 57. 59. 276.
Bötel, Bernhard, 280.
Böttcher, Hermann, 285.
Brahms, Johannes, 47. 90. 141. 142. 143. 172. 179. 188. 190. 191. 198. 200. 202. 204. 205.




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

223. 224. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 252. 253. 256. 257. 269. 279. 283. 284. 285. 286. 287. 288.
Brandes, Friedrich, 144.
Brantôme 246.
Braun, Elly, 237.
Braun, Friedrich, 279.
v. Braun, Baron, 275.
Braune, Helene, 287.
Braunfels, Walter, 223. 288.
Brecher, Gustav, 186. 239.
Breitenbach, J., 240.
Breitenbach sen., F. J., 240.
Breitenfeld, Richard, 280.
Breitkopf & Härtel 5. 56. 57. 80. 82. 91. 92. 139. 172. 219. 229. 230. 275.
Brinck 196.
Brodersen, Viggo, 257.
Bronsgeest, Cornelis, 188.
Bruch, Max, 190. 236. 238. 239.
Bruckner, Anton, 143. 223 224. 230.
Brue, Mme., 221.
Brunck, C., 287.
Bruns, Alphons, 144.
Buchmayer, Richard, 238.
Bühnenverein, Deutscher, 86.
v. Bülow, Hans, 101.
Bültemann, Walter, 233.
Bunk, Gerard, 286.
Burchard-Hubenia, Olga, 278.
Burke, Gustav, 210. 278.
Burmester, Willy, 142. 189. 190. 239. 240. 276.
Busch, Adolf, 288.
Busoni, Ferruccio, 143. 235.
Bussard, Hans, 233.
Busse, Bertha, 237.
Büttner, Fritz, 279.
Büttner, Max, 233.
Butze-Hasse, Hans, 236.
Bye, Erik, 185. 279.
Byron, Lord, 55.
Cäcilienverein (Sondershausen) 96.
Caesar, Julius, 244.
Cahier, Charles, 288.
Caland, Elisabeth, 141.
Callwey, Georg, 182.
Calmus, Georgy, 22.
Cannabich, Christian, 6.
Cappelen 203.
Carey, Henry, 271.
Carreño, Teresa, 235. 238.
v. Catopol, Elise, 185. 279.
Cavalieri (Sängerin) 12.
Central-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine 180.
Cerf 222.
Cervantes 267.
Challier sen., Ernst, s. Totenschau XIV. 2.
Cherubini, Luigi, 8. 130. 274. 275.
Cherubini, Victorine, 274.
Chitz, Arthur, 191.
Chopin, Frederic, 101. 135. 184. 197. 199. 203. 205. 206. 247. 257. 286. 288.
Chor, Philharmonischer (Berlin), 283.
Chor, Philharmonischer (Leipzig), 239.
Chor, Philharmonischer (Wien), 190.
Chrysander, Friedrich, 23.
Cicero 244.
Cimarosa, Domenico, 6. 15.
Clarendon Press, The, 182.
Claußnitzer, Paul, 93.
Clermont-Tonnerre 249.
Clerron, Elly, 95.
Cleve, Halfdan, 205.
v. Collin, Heinrich Joseph, 151.
Condillac 215.
Contractus, Hermannus, 140.
Corbach, A., 96.
Cornelius, Carl, 220. 221.
Cornelius, Frieda, 234.
Cornelius, Peter, 54. 127. 129. 130. 131. 186. 219 ff (Unbekannte Kompositionen von P. C.). 265. 285.
Cortolezis, Fritz, 238.
Cottlow, Augusta, 143.
Coutts, Mme., 153.
Crawford 244.
della Croce, Joh. Nep., 48.
Culp, Julia, 143.
de Curzon, Henri, 42.
Czerny, Carl, 109.
Czerveny, V. J., 249.
Dahlke, Julius, 189.
Dahn, Felix, 231.
v. Dameck, Hjalmar, 236.
Dante 267.
Darmstädter 288.
Darwin, Charles, 135.
Dauthendey, Max, 93.
David, Ferdinand, 89.
Dawison, Max, 282.
Debogis, Marie-Louise, 288.
Debussy, Claude, 88. 200. 288.
Dechert, Hugo, 144. 235.
Dedekind, Arnold, 144.
Dehmel, Richard, 93. 275.
Dehmlow, Hertha, 236. 284. 285.
Deiters, Hermann, 3.
Demetriescu, Theophil, 287.
Denkmäler deutscher Tonkunst 6. 72.
Denzler, Robert, 240. 288.
Dessau, Bernhard, 284.
Dessoff, Otto, 87.
Destouches 8.
Deußen, P., 160.
Deutsch, O. E., 90.
Diderot 215.
Devrient, Eduard, 229.
Devrient, Hans, 229.
Diepenbrock, Alphons, 138.
Dittberner, Johannes, 276.
Dittersdorf, Carl Ditters von, 25. 129. 276. 286.
Doblinger, Ludwig, 230. 275.
v. Dohnányi, Ernst, 235. 236.
Dohrn, Georg, 190.
Domchor (Leipzig) 191.
von Dommer, Arrey, 229.
Donath (Musikmeister), s. Totenschau XIV. 5.
Donizetti, Gaëtano, 56. 130. 186. 267. 282.
Donner, Georg Rafael, 38.
Dont, Jacob, 94.
Dopler, Marie, 279.
Dorn, Heinrich, 222.
Dörwald, Lotte, 279.
Drdla, Franz, 276.
Dreizehnlinden (Gesangverein in Wien) 192.
van Dresser, Marcia, 280.
Dukas, Paul, 88.
Dumont (Maler) 274.
Duni 11.
Dunn, John Petrie, 92.
Dürer, Albrecht, 33.
Durigo, Ilona, 239.
Dussek, Joh. Ladislaus, 47. 142.
Dvořák, Anton, 143. 191. 230. 235. 276. 287.
Eberle, Karl, 234.
Eccard, Johann, 283.
Egells, Franz Anton, 220. 221.
Egells, Hermann, 221.
Egells, Therese, 220.
Eggeling, Georg, 231.
Egidi, Arthur, 93.
Eichborn 5.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 53. 54. 226. 275.
Einarsson, Sigfus, 260.
Eitz, Karl, 174.
Eldering, Bram, 239. 240. 287.
Elisabeth, Königin von England, 268.
Elkan & Schildknecht 94.
Elling, Catharinus, 203.
Ellmenreich, Erna, 282.
Elsmann, Alfred, 238.
Engel, Gustav, 24.
Engelhardt, C., 250.
Engell, Birgit, 284.
Engl, Joh. Ev., 40. 41.
Engländer, R., 229.
Engländer 52.
Englerth, Gabriele, 282.
Enna, August, 259.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Epstein, Lony, 191. 240.
Erb, Karl, 186.
Erhard, Otto, 264. 266. 267.
Erikason, Josef, 94. 202.
Erler-Schnaudt, Anna, 288.
Ermold, Ludwig, 186.
Eschke, Max, 236.
Esser 221.
Eulenburg, Ernst, 277.
van Eweyk, Arthur, 187.
Eybler, Joseph, 35.
Fährmann, Hans, 93.
Faißt, Hugo, 178.
Falke, Gustav, 140.
Färbach, Alfred, 185.
Faßbaender, Peter, 288.
Fechner, Gustav Theodor, 211.
Fehrs, Joh. Hinrich, 184.
Feinhals, Fritz, 142. 283.
Felderhoff, Karl, 221.
Fenten, Wilhelm, 282.
Fest, Max, 287.
Fichte 147.
Fiebiger, Erna, 280.
Fiedler, Max, 188. 235.
Filtz, Anton, 6.
Finger, Grete, 233.
Fischbacher (Verlag) 274.
Fischer, A., 96.
Fischer, Edwin, 236.
Fischer, Ernst, 234.
Fischer, M. G., 93.
Flachsbart (Obermusikmeister) s. Totenschau XIV. 5.
v. Fladung, Irene, 186.
Fleischer, Oskar, 69.
Flesch, Karl, 142. 188. 189. 235. 239. 240. 286.
v. Flondor, Nektar, 185.
v. Florentin-Weber, Paula, 279.
Floresco, Silvio, 189.
Fock, Dirk, 141.
Foerstel, Gertrude, 190.
Foerster, Jos. B., 230.
Fontane, Theodor, 284.
Forchhammer, Einar, 282.
Forsell, John, 233.
Forteini, Rosine, 232. 233.
Forti, Helena, 232.
Francillo-Kaufmann, Hedwig, 238.
Franke, Fr. W., 190.
Franko, Sam, 140.
Franz, Otto, 180.
Franz, Richard, 95. 278.
Franz, Robert, 135.
Frauenlob, Heinrich, 91.
Freiligrath, Ferdinand, 57. 60.
Frick, Emilie, 282.
Friedl 286.
Friedländer, Max, 63. 76.
Friedrich der Große 250.
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, 250. 275.
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen, 222.
Friedrichowicz, Agnes, 283.
Friese, Robert, 52.
Friya, Emil, 257.
Frischen, Josef, 238.
Fritt, Margarete, 239. 284.
Frödlng 202.
Frommel, O., 251.
Fuchs, Adolf, 232. 233.
Fuchs, Richard, 240.
Fuller-Maitland, J., 229.
Fürst, Julius, 57. 58. 59. 60. 96.
Fux, J. J., 38.
v. Gabain, Anna, 237. 285.
Gabrilowitsch, Ossip, 240.
Gade, Niels W., 142. 195. 196. 198. 255. 256. 257. 258.
Gaillard, Karl, 230.
Galkine 277.
Galuppi, Baldassare, 70.
Ganz, Leopold, 229.
Ganz, Wilhelm, s. Totenschau XIV. 1.
Garcia, Manuel, 174.
de Garmo, Harry, 282.
Gasparin, Heinrich, 240.
Gasser, Hans, 38. 48.
Gazzaniga, Giuseppe, 23.
Gegenfurtner, Anton, s. Totenschau XIV. 2.
Geibel, Emanuel, 57.
Geißler, Hedwig, 285.
Gemünd, Karl, 280.
Genée, Rudolf, 41. 272.
Generali, Pietro, 15.
Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen, 137.
George, Stefan, 93.
Georgii, Walter, 239.
Gerhardt, Elena, 188. 235. 238. 239. 280. 284.
Gerhardt, Paul, 287.
Gerhardt, Reinhold, 287.
Gernsheim, Friedrich, 177. 236. 286.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 189.
Gesellschaft für graphische Industrie 35. 41.
Gesellschaft, Musikalische (Köln), 239. 286.
Gesellschaft, Philharmonische (Bremen), 237.
Gesser, August, 280.
Gevaert, F. A., 63.
Gewandhaus-Quartett 191.
Gewandhauskonzerte 191. 239. 287.
Geyersbach, Gertrude, 187.
Gille, Karl, 233. 238.
Giordano, Umberto, 47.
Gladitsch, Elly, 142.
Gläser 185.
Glaß, Louis, 256. 259.
Gleisberg, Alfred, 239.
Glinka, Michael, 131.
Gluck, Chr. Willibald, 3. 4. 6. 8. 9. 70. 91. 96. 128. 129. 130. 131. 142. 176. 178. 182. 188. 229. 232. 267. 282.
Gluck-Gesellschaft 9.
Gluck-Jahrbuch 183.
Gmeiner, Ella, 285.
Gnecchi, Vittorio, 47.
Godard, Benjamin, 276. 277.
Goepfart, Karl, 284.
Goethe, Joh. W., 33. 83. 93. 125. 166. 211. 267.
Goethebund (Bremen) 237.
Goetz, Hermann, 129.
Gogl, Rupert, 280. 281.
Göhler, Georg, 284.
Goldmark, Carl, 144.
Goldschmidt, Hugo, 229.
Goldschmidt, Paul, 237.
Göllrich, Josef, 282.
Goltermann 286.
Golther, Wolfgang, 274.
van Gorkom, Jan, 233.
Göschen, G. J., 229.
Gossec 6. 276.
Gothia (Graz) 190.
Gottlieb, Henriette, 185.
Gounod, Charles, 247.
Grabert, Martin, 93.
Graedener, Hermann, 188.
Graener, Paul, 280.
Gremel 96.
Grengg, Karl, s. Totenschau XIV. 3.
Grétry, A. E. M., 6. 61.
Grevenberg, Julius, 233.
Grieg, Edvard, 142. 196. 202. 203. 204. 205. 239. 256. 283. 285.
Grillparzer, Franz, 192.
Grimm-Mittelmann, Berta, 191.
Grondona, Emma, 142.
Groß, Carl, 234.
Gruber, Margret, 190.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 187. 188.
Grumbacher-Vokalquartett 189. 285.
Grünberg, Max, 80.
Grünfeld, Heinrich, 231. 235. 284.
Grunsky, Karl, 91. 229.
Grünwald, A., 80.
Grützmacher, Friedrich, 239. 287.
Gubitz, F. W., 148.
Gugler 65.
Guglielmi, Pietro, 19.
Guicciardi, Giulia, 123.
Gulbins, Max, 93.
Günzburg, Flora, 144.
Gurlitt, Manfred, 232.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gürzenich-Konzerte 239. 286.
Gürzenich-Orchester 240.
Gürzenich-Quartett 239. 287.
Gutermann, Helene, 144.
Haarklou, Johannes, 203.
Haas, Joseph, 285.
Haas, Max, 282.
Haase, Joh. Gottlieb, s. Totenschau XIV. 2.
Häbler, Käte, 287.
Hadwiger, Alois, 232.
Hafgren, Lill Erik, 142.
Hafgren-Waag, Lilli, 142. 188.
Hagel, Richard, 95. 239.
Hagen, Otfried, 95.
Hägg, Gustav, 202.
Hägg, Joh. Adam, 195. 196.
Halévy, J. E. F., 266. 281.
Hallén, Andreas, 196.
Hallström, Ivor, 195.
Halm, August, 83.
Halvorsen, Johan, 277.
Hamann, Hugo, 144.
Hancke, F., 233.
Hand, Ferdinand, 11.
Händel, G. F., 152. 183. 188. 191. 253. 268. 272. 286.
Hansen, Paul, 95.
Hansen, Wilhelm, 140. 277.
Hansen-Schultheß, Clare, 142. 281.
Hanslick, Eduard, 90. 207. 211. 216.
Hartmann, Else, 95.
Hartmann, Georg, 95.
Hartmann, J. P. E., 255. 258.
Hartmann, Johanna Gräfin, 190.
Hasse, Joh. Adolf, 9. 70.
Hauptmann, Moritz, 89.
Hausegger, Siegmund, 90. 137. 188. 270. 284.
Haydn, Joseph, 25. 35. 91. 135. 187. 188. 190. 191. 235. 237. 238. 239. 240. 268. 275. 286. 287.
Hebbel, Friedrich, 96.
Hedler, R., 95.
Hegar, Friedrich, 102.
Hegar, Johannes, 288.
Hegel 88. 208. 212.
Heilmann, Hans, 93.
Heine, Heinrich, 93. 140.
Heinemann, Alexander, 236.
Heinermann, O., 286.
Heinrichshofen's Verlag 277.
Held, M., 144.
Hell, Theodor, 151.
Heller, Hugo, 192.
Heller, Stephen, 45. 180. 195.
Helling-Rosenthal, Ilse, 191.
Hempel, Frida, 96.
Hendrichs, Hermann, 221. 274.
Henrichsen, Roger, 258.
Henriques, Fini, 257. 259.
Henriques, Robert, 257.
Henschel, Fritz, 276.
Hensel, Heinrich, 281. 285.
Henselt, Adolf, 45. 136. 177. 180.
Herder, Joh. Gottfried, 209. 210.
Hermann, Hans, 189. 236.
Herper, Frida, 234.
Hertford, Lord, 153.
Herzesvyn, J. B., 48.
v. Herzogenberg, Heinrich, 286.
Heß, Otto, 234. 282.
Heß, Willy, 235. 236.
Heß-Quartett 188. 283.
Hesse & Becker 229.
Hesse, Adolf Friedrich, 93.
Heuberger, Richard, 287. s. Totenschau XIV. 4.
Heumann, Robert, s. Totenschau XIV. 2.
Heuser, Ernst, 190.
Heyse, Paul, 219. 220.
Hillen, Franz, 286.
Hiller, Ferdinand, 56. 227. 229. 230.
Hiller, Joh. Adam, 8. 22. 129. 264. 286.
Hirschberg, Leopold, 96.
Hochheim, Paul, 185. 279.
Hoeberg, Georg, 257.
Hoenig, Emma, 187.
Hofacker, Martha, 234.
Hoffmann, E. T. A., 129. 130. 180. 264. 265.
Hoffmann v. Fallersleben 56.
Hofkapelle (Braunschweig) 95.
Hofmann, H., 287.
Hofoper (Dresden) 186.
Hofoper (München) 282.
Hoforchester (Karlsruhe) 238.
Hoftheater (Mannheim) 282.
Hoftheaterkonzerte (Dresden) 190. 237. 286.
Höhne, C., 283.
Holter, Iver, 203.
Holtschneider, C., 286.
Holzbauer, Ignaz, 6. 72.
Holzbock, Alfred, 46.
Homer 33. 267.
Hornemann, Helene, 280.
van Horst, Erich, 281.
Horwátt 277.
Hostinsky, Otakar, 211.
Hothan, Heinrich, 275.
Hoy, Emmy, 187.
Hoyer, Karl, 93.
Hubay, Jenő, 283.
Hübner, Otto R., 144.
Hügel, Gertrud, 287.
Huhn, Charlotte, 232.
Hummel, Joh. Nep., 142.
Hummelsheim, Anton, 279.
Humperdinck, Engelbert, 45. 95. 131. 186. 225ff (Zu Humperdincks 60. Geburtstag). 282.
Hutt, Robert, 280.
Hüttner, Georg, 286.
Ibsen, Henrik, 203.
Imme, Elisabeth, 280.
Ingegneri, M. A., 288.
Ingres, Jean, 274.
Inselverlag 41. 42.
Institut für Kirchenmusik, Kgl. Akademisches (Berlin), 283.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 282.
Irrgang, Bernhard, 187. 283.
Islaub, Jean, 234.
Istel, Edgar, 288.
v. Jacquin, G., 28.
Jacobsen, Jens Peter, 93.
Jäger, Rudolf, 191.
Jahn, Otto, 3. 10. 25. 33. 34. 41. 64. 68. 77.
Jähns, Max, 149. 151. 152.
Jaques-Dalcroze, Emile, 229.
Järnefelt, Armas, 190.
Jensen, Adolf, 195. 197.
Jommelli, Nicolo, 3. 9. 10. 19.
Jonas-Stockhausen, Ella, 144.
Jonghaus (Verleger) 152.
Jörgensen, Axel, 257.
Josef II., Kaiser, 38.
Josephson, Jakob Axel, 195.
Journal des Luxus und der Moden 79.
Jovelli, Minna, 187.
Jüngst, Hugo, 238.
Juon, Paul, 205. 276. 277.
Jüttner, Katharine, 278.
Juul, Asger, 257.
Kaempfert, Anna, 283.
Kahn, Robert, 143. 284. 286.
Kahnt Nachf., C. F., 92. 184. 276.
Kaiser, Alfred, 234.
Kaiser, Georg, 148.
Kaiser, Theodor, 281.
Kalbeck, Flore, 192.
Kant, Immanuel, 73. 207ff (Die Musikanschauung K.s).
Kapelle, Kgl. (Berlin), 142. 187. 235. 283.
Kapelle, Kgl. (Dresden), 186. 238.
Kapelle, Kgl. (Hannover), 238.
Kapp, Julius, 229.
Kappel, Gertrud, 233.
Karbulka, Josef, 277.
Karg-Elert, Sigfrid, 93. 191. 240.
Karl X., König v. Frankreich, 275.
Karl der Große 245.
Kase, Alfred, 144. 287.
Kaselewsky, Prof., 221. 222.
Kastner, Emerich, 229.
Kastner, Jakob, s. Totenschau XIV. 5.
Kaufmann, Charlotte, 237.
Kaufmann, Hans, 278.
Kaun, Hugo, 184. 231. 236. 284. 285.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kausch, F. F., 211.
Kautsky, Hans, 233.
Keldorfer, V., 192.
Keller, Hans, 233.
Kewitsch, Willi, 143. 285.
Key, Ellen, 122.
Kiel, Friedrich, 196.
Kieß, August, 280.
King-Clark, Frank, s. Totenschau XIV. 5.
Kirchner, Alexander, 233. 238.
Kirchner, Theodor, 195. 196. 256.
Kistner, Fr., 53.
Kjerulf, Halfdan, 202. 203. 204. 206.
Klein, Adolf, 95.
Kleinpaul 190.
Klengel, Julius, 191. 240.
Klingler, Karl, 143.
Klingler-Quartett 143. 236.
Klitsch, Wilhelm, 192.
Klopstock, F. G., 54.
Klose, Friedrich, 223. 224.
Knappertsbusch, Hans, 280.
Knodt 231.
Knote, Heinrich, 95.
Koch, F. E., 283.
Koch, H. E., 93.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 12. 31. 80. 81. 188.
Koegel, M., 95.
Koenen, Tilly, 140.
Kohser, Clemens, s. Totenschau XIV. 5.
v. Komorzynski, Egon, 75.
Königbrun-Schamp 231.
Konta, Robert, 192.
Konzerte, Philharmonische (Berlin), 142. 235. 283.
Konzerte, Philharmonische (Bremen), 237.
Konzerte, Philharmonische (Dresden), 286.
Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 288.
Konzertverein, Wiener, 192.
Kormann, Hans L., 144.
Körner, Karl, 236. 239. 287.
Korst-Ulbrig, Lisbeth, 282.
Koschny, Ernst, s. Totenschau XIV. 2.
Koß, Karl, 232. 233.
Koßmaly 52.
Kothe, Robert, 236.
Kracke, Otto, 82. 83.
Kramm, Else, 279.
Krause, Paul, 93. 94.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 288.
Krauß, Max, 288.
Krauß (Sänger) 234.
Kreisler, Fritz, 138.
Kreisler, Lotte, 238.
Kremser, Eduard, 288 (Bild). s. Totenschau XIV. 6.
Kretzschmar, Hermann, 3. 5. 15. 71. 72. 91. 139. 283.
Kreutzer, Conradin, 56. 57.
Krigar, H., 56.
Krögel, Arnold, 191. 287.
Kronacher, Else, 234.
Kronen, Franz, 233.
Kronke, Emil, 190.
v. Krosigk, J., 222.
Krug, Georg, s. Totenschau XIV. 3.
Krüger, Emmy, 282.
Krüger, G., 236.
Kruis, Josefa, 288.
Kruse, Georg Richard, 77. 91.
Krygell, Joh. Adam, 140.
Kuhl-Dahlmann, Ida, 190.
Kuhlau, Friedrich, 258. 276.
Kuhn, Carl, 86.
Kuhn, Paul, 186.
Kurt, Melanie, 232. 284.
Kurz, Ilona, 192.
Kutzschbach, Hermann, 185. 186. 190. 238.
Lachner, Franz, 227.
Lafontaine, Jean, 183.
Lampe, Walther, 288.
Landeker, Siegfried, 279.
Lange, Hanns, 186.
Lange-Müller, Peder E., 256.
Langgaard, Siegfried, 257. 258.
di Lasso, Orlando, 288.
Lasson, Per, 206.
Laubenthal, Rudolf, 95. 278.
Lauer-Kottlar, Beatrice, 233. 280.
Laurischkus, Max, 92.
Lazarus, Gustav, 231.
Lazarus, Moritz, 211.
Ledvina (Organist) 192.
Lefler, Mina, 192.
Lehmann, Ernst, 95.
Lehmann, Lilli, 188. 284. 286.
Lehmann (Obermusikmeister), s. Totenschau XIV. 5.
Lehrergesangverein, Berliner, 235.
Lehrergesangverein, Bremer, 237.
Lehrergesangverein, Charlottenburger, 284.
Lehrergesangverein, Hannoverscher, 238.
Leisner, Emmi, 283. 284.
Leistikow, Walter, 284.
Lenau, Nikolaus, 53.
v. Lengyel, Ernst, s. Totenschau XIV. 6.
Lenz, Albert, s. Totenschau XIV. 5.
v. Lenz, Wilhelm, 109.
Léonard, Hubert, 142.
Leonardo da Vinci 213.
Leoncavallo, Ruggiero, 227. 271. 280.
Leopold II., Kaiser, 69.
Leopold, Minni, 234.
Lessing, G. E., 215.
Leuckart, F. E. C., 93. 94. 140. 276.
Levi, Hermann, 234.
Lewicki, Ernst, 36. 37. 73.
Leydhecker, Agnes, 287.
Leydström (Sänger) 282.
Lichtenstein, Eduard, 95.
Lie, Sigurd, 203. 204.
Lieban, Julius, 95. 278.
Liebermann, Armin, 285.
Liebeskind, J., 144.
Liederkranz (Köln) 190.
Liedertafel (Dresden) 190.
Liedertafel (Luzern) 240.
Liedertafel (Mainz) 240.
Liedertafel Augustus (Hannover) 238.
Liedertafel, Zeltersche, 101.
Lind, Jenny, 195.
Lindblad, Otto, 195. 199.
Lindegren, Joh., 196.
Lindner, Edwin, 286.
Lissauer, Ernst, 285.
Liszewski, Josef, 233.
Lißmann, Hans, 142. 281.
Liszt, Franz, 92. 96. 133. 134. 143. 177. 179. 191. 196. 200. 202. 204. 205. 223. 224. 237. 240. 257. 279. 281. 283. 286. 287. 288.
Litolff, H., 80.
Livius, Titus, 244.
Loeltgen, Adolf, 232.
Loewe, Carl, 54. 56. 57. 142. 192.
Loh-Konzerte 96.
Lohse, Otto, 142. 281.
Lordmann, Peter, 95. 278.
Lorentz, Alfred, 233. 238.
Lorenz, Ottokar, 88.
Lortzing, Albert, 129. 131. 265. 280. 282.
Losch, Ph., 92.
Lotti, Antonio, 96.
Louis, Amalie, 223.
Louis, Daniel, 223.
Louis, Rudolf, 223f (R. L. †) 288 (Bild). s. Totenschau XIV. 5.
Louis Ferdinand, Prinz v. Preußen, 147.
Löwe, Ferdinand, 111. 192.
Lubrich, Fritz, 287.
Lubrich jun., Fritz, 93.
Lubrich, Max, 93.
Ludwig IX., Landgraf v. Hessen-Darmstadt, 90.
Ludwig, E., 96.
Ludwig, Franz, 144.
Ludwig-Howorka, Ena, 144.
Lukaschik, Edith, 237.
Lundberg, Lennart, 200. 201.
v. Luschan 135.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Luther, Martin, 191. 283.
Lütschg, Waldemar, 285.
Luze, Karl, 192.
Lwoff, Alexis, 271.
Lyser, J. P., 52.
Mac Dowell, Edward, 143. 200. 201.
Madrigalvereinigung, Leipziger, 287.
Magnard, Albéric, s. Totenschau XIV. 3.
Mahler, Gustav, 61. 79. 129. 190. 238. 239. 264. 265. 283.
Mähler, Willibrord Jos., 144.
di Majo, Francesco, 20. 62.
Malling, Otto, 256.
Manckell 196.
Mandelbrod, John, 236.
Manén, Joan, 137.
Mang, Karl, 234. 282.
Manlius 244.
Mann (Prediger) 151.
Männerchor, Grazer, 190.
Männerchor (Luzern) 240.
Männergesangverein, Kölner, 190.
Männergesangverein, Hannoverscher, 238.
Männergesangverein, Wiener, 288.
Manski, Dorothea, 234.
Manzioli (Sänger) 6.
Marais 8.
Mařak, Otto, 192.
Marchettus v. Padua 140.
Marck, Luise, 232.
Marion, G., 281.
Marpurg, Fr. W., 212.
Marschner, Heinrich, 89. 129. 130. 131. 267. 282.
Marsop, Paul, 87.
Martin y Soler, Vicente, 64.
Marx, A. B., 229.
Marx, Joseph, 184.
Marx-Goldschmidt, Berthe, 230.
Mascagni, Pietro, 227.
Matthison-Hansen 255.
Mayer-Mahr, Moritz, 284.
Mayr, Richard, 187. 192.
Mayr, Simon, 8. 15. 61. 65. 71.
Meader, George, 188. 239.
Méhul, E. N., 8. 130.
Melling, Ejnar, 206.
Mendelssohn, Arnold, 140.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 12. 58. 59. 93. 96. 142. 190. 195. 196. 203. 222. 235. 239. 256. 257. 284. 286. 287.
Menzel, Adolph, 234.
Menzinsky, Modest, 281.
Mercadante, Saverio, 15.
Merkel, Emmy, 234.
Merker, Der (Zeitschrift), 77.
Meroni 222.
Merrem, Grete, 232. 287.
Merseburger, Carl, 92.
Mertens, Alice, 233.
Merter ter Meer, Max, 233. 281.
Messchaert, Johannes, 283.
Metastasio, Pietro, 71.
Metzger-Lattermann, Ottilie, 283.
Mey, Kurt, 159.
Meyer, Felix, s. Totenschau XIV. 2.
Meyerbeer, Giacomo, 16. 45. 56. 130. 135. 136. 179. 267.
Meyrowitz, Selmar, 285.
Michaelis 90.
Michelangelo 267.
Militärmusikzeitung, Neue, 92.
Millöcker, Karl, 185. 272. 280.
Misch, Robert, 45. 95.
Möckel, P. O., 288.
Moffat, Alfred, 276.
v. Mojsisovics, Roderich, 94. 190.
Moline 183.
Möllendorf (Amtsrichter) 250.
v. Möllendorff, Dora, 144.
v. Moellendorff, Willy, 144.
Monatshefte für Musikgeschichte 79.
Monheimer, Max, s Totenschau XIV. 2.
Monsigny, P. A., 8.
Monteverde, Claudio, 92.
Moos, Paul, 208. 217.
Mörike, Eduard, 52. 95. 185. 232.
Morvaren, Quentin, 144.
Mosel, J. F., 34.
Mottl, Felix, 130. 186. 223. 265.
Moussorgsky, Modest, 131.
Mozart, Konstanze, 41. 71.
Mozart, Leopold, 40. 42.
Mozart, Nannerl, 40.
Mozart, W. A., 3 ff (Die Orchesterbehandlung in M.s Opern vom „Idomeneo" bis zur „Zauberflöte". I). 27 ff (Aus der Entstehungszeit der großen Symphonieen M.s). 34 f (M.s Requiem). 38 f (Über M.s Grab). 40 ff (Neue M.-Literatur). 47. 48 (Bilder). 61 ff (Die Orchesterbehandlung in M.s Opern vom „Idomeneo" bis zur „Zauberflöte". Schluß). 80 f (Hat M. etwas für zwei Geigen geschrieben?). 86. 91. 92. 128. 129. 131. 135. 136. 143. 176. 186. 188. 191. 209. 231. 234. 235. 238. 239. 240. 267. 268. 271. 276. 280. 283. 286. 287. 288.
Mozartverein (Dresden) 32. 190.
Müller, Georg, 40.
Müller, Valentine, 232.
Müller-Freienfels, Richard, 47.
Müller-Reichel, Therese, 233.
Münzer, Georg, 91.
de Muris, Joh., 139.
Musik, Die (Zeitschrift), 7. 126.
Musikakademie, Hannoversche, 238.
Musikfest (Hannover) 238.
Musikgesellschaft, Internationale, 177.
Musikverein, Allg. Deutscher, 45. 136.
Musil, Clara, 192.
Mutze, Oswald, 181.
Mysz-Gmeiner, Lula, 191. 284.
Nagel, Adolph, 141. 236.
Nägeli, H. G., 215.
Napoleon I. 109. 110. 249.
Nasolini, Sebastiano, 15.
Naumann, Gottlieb, 70.
Neal, Heinrich, 276.
Nedbal, Oscar, 192.
Neeter, Philipp, 90.
Neidhardt, August, 250.
Neitzel, Otto, 286.
Neueste Nachrichten, Münchner, 233.
Neugebauer, Hilmut, 232.
Neupert, Edmund, 203. 205. 257. 258.
Nicolai, Otto, 91. 129. 237.
Nielsen, Carl, 200. 258. 259.
Niemann, Walter, 184. 275.
Niemtschek, Franz, 13. 64.
Nietzsche, Friedrich, 105. 137. 181. 199.
Nigrini, Valesca, 142.
Nikisch, Arthur, 142. 191. 235. 239. 283. 287.
v. Nissen, G. N., 64. 65.
Nohl, Ludwig, 28. 31. 41. 75.
Noordewier-Reddingius, Alida, 283.
Nordraak, Richard, 203.
Norman, Ludwig, 195. 196.
v. Normann, Annelise, 238.
Nosalewicz, Alex, 192.
Nottebohm, Gustav, 41.
Ochs, Siegfried, 142. 283.
Oelschläger, F., 56.
Oertel, A., 152.
Offenbach, Jacques, 130. 272. 278. 279.
Ohlhoff, Elisabeth, 143. 236. 237. 286.
Oldörp 286.
Onno, Ferdinand, 192.
Opernchor, Kgl. (Berlin), 283. 284.
Opernhaus, Deutsches, 95. 185. 232. 278.
Opernorchester, Grazer, 190.
Oppermann, Martha, 143. 240. 285.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 96. 142. 143. 188. 283. 284.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Orchester, Philharmonisches (Leipzig), 191. 279. 286.
Orchester, Städtisches (Köln), 190.
Orchesterverein (Breslau) 190.
v. d. Osten, Valy, 234.
Ottermann, Luise, 190.
Otterström, Theodor, 257. 258.
Otto, Julius, 278.
Otto, Wilhelm, 281.
Otto (Sänger) 233.
Oulibischeff, Alexander, 22. 63.
Pacini, Giovanni, 15. 19.
Paer, Ferdinand, 15.
Paesiello, Giovanni, 61.
Paganini, Nicolo, 47. 236.
Palestrina 38. 96. 180. 288.
Palli, Eirene, 240.
Palm-Cordes, Sofie, 233. 239.
Papsdorf (Sänger) 233.
Pâque, Désiré, 230.
Patti, Adelina, 45.
Pauer, Max, 288.
Pauli, Walther, 234.
Pelletan, Frl., 183.
Pembaur, Josef, 191. 287. 288.
Persinger, Louis, 283.
Peters, C. F., 3.
Peters, J., 56.
Peterson-Berger, Wilhelm, 199.
Petri, Egon, 190.
Petri, Helga, 190.
Petri, Henri, 238.
Petzet, Walter, 143.
Pfeilschneider, Hertha, 232.
Pfitzner, Hans, 129. 132. 136. 223. 224. 225. 265.
Philharmonie, Tschechische, 191.
Philharmoniker (Wien) 192.
Piccaver, Alfred, 192.
Piguet, Alfred, 275.
Pinks, Emil, 144. 287.
Piutti, Karl, 202.
Plaschke, Friedrich, 232. 238.
Plaschke- v. d. Osten, Eva, 189. 233. 238.
Plato 213.
Platzbecker, Heinrich, 238.
Plümer, Ferdinand, 96.
Plutarch 244.
Poensgen, Marie, 281.
Pogge, Hans, s. Totenschau XIV. 5.
Pohlig, Carl, 95. 278.
Politz, Stefanie, 144.
Pollak, Egon, 280.
Polybius 244.
Polyhymnia (Köln) 190.
da Ponte, Lorenzo, 42.
Porges, Heinrich, 181. 223.
Posa, Oscar C., 232.
Posch 36.
Possart, Ernst, 234.
Possony, Ernst, 142.
Pott, Emmy, 286.
Pougin, Arthur, 274. 275.
Preibisch 9.
Premyslav, Leopold, 235.
Preß, Michael, 277.
Pressel 40.
le Prêtre, Clara, 219.
Prochazka, Rudolph Frhr., 21.
Proscodimus de Beldemondis 140.
Protze, Curt, 236.
Prüwer, Julius, 185. 279.
Puccini, Giacomo, 131. 136. 234. 266.
Puchberg 28. 29. 30. 31. 32.
Pugno, Raoul, 48.
Pustet, Fr., 139.
Quatrelles-L'Épine, M., 274. 275.
v. Raatz-Brockmann, Julius, 283. 284.
Rabelais 267.
Rabindranath, Tagore, 182.
Radecke, Ernst, 288.
Radó, Aladar, s. Totenschau XIV. 2.
Raff, Joachim, 24. 276.
Raffael 222.
Rahm, Bernhard, 92.
Rameau, J. Ph., 6. 276.
Ravel, Maurice, 200.
Ravn 260.
Reclam 209. 266.
Reger, Max, 83. 90. 94. 96. 136. 184. 191. 200. 223. 224. 235. 238. 252. 253. 258. 276. 286. 287.
Rehbold 288.
Reichert, Herbert, 144.
Reichwein, Leopold, 187.
Reimann, Heinrich, 285.
Reimann, Wolfgang, 285. 286.
Reinecke, Carl, 191. 203. 206. 230. 260.
Reiner, Fritz, 186. 237. 286.
Reinhardt, Delia, 279.
Reinick, Robert, 51. 230.
Reiniger, Emil, 152.
Reiß, Hanns, s. Totenschau XIV. 6.
Reißiger, K. G., 89.
Reitz, Fritz, 288.
Rellstab, Ludwig, 221. 222.
Rembrandt 54.
Renatus, Flavius Vegetius, 244.
Rendahl 196.
Rheinberger, Joseph, 227.
Richter, E. Fr., 253.
Richter, Franz Xaver, 6.
Richter, Ludwig, 226.
Richter, Otto, 286.
Riedniger, Lothar, 192.
Riemann, Hugo, 6. 7. 63. 83. 84. 123. 257.
Ries, Ferdinand, 119. 124.
Rilke, Rainer Maria, 93.
Rinck, Christian, 93.
Ringler (Musikdirektor), s. Totenschau XIV. 5.
Ritter-Schmidt, Alice, 238.
Rochlitz, Joh. Fr., 42.
Rode, Gottfried, 250.
Rode, Wilhelm, 185.
Roha, Franz, 233.
Roller, Max, 280.
Ronis, Maxim, 285.
Röntgen, Engelbert, 288.
Roos, Willy, 234.
van Rooy, Anton, 240.
Rosé-Quartett 188. 191. 192. 240.
Rosenthal, Wolfgang, 191.
Rossini, Gioacchino, 130. 142. 267. 274. 279.
Rottenberg, Ludwig, 92. 93. 280.
Rousseau, J. J., 215. 248.
Rückert, Friedrich, 54.
Rüdel, Hugo, 188. 283. 284.
Rudow, Karl, 185. 279.
Rudy, Mary, 233.
Runge, Gertrud, 234.
Runge, Woldemar, 185.
Ruoff, Wolfgang, 283.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 233. 239.
Saal 90.
Sachs, Hans, 91.
Sachs, Curt, 3.
de Saint-Foix, G., 229.
Saint-Saëns, Camille, 79. 271. 272. 286.
Salon, Der (Zeitschrift), 52.
Sammler, Fr., 287.
Sandberger, Adolf, 288 (Bild).
Sanden, Aline, 144.
Sandow, Eugen, 236.
Sängerkreis (Köln) 190.
Sängerverein, Berliner, 236.
Sarti, Giuseppe, 64.
Sauer, Emil, 189. 236. 286.
Scarlatti, Alessandro, 63.
Scalero, Rosario, 236.
Schack, Benedikt, 77.
Schalk, Franz, 192.
Scharwenka, Xaver, 82. 143. 205. 236.
Schaul 71.
Scheidemantel, Karl, 46. 172 ff (K. Sch.s „Gesangsbildung").
Schellenberg, E. L., 231.
Schelling, Fr. W., 208.
Schelper, Berte, 95.
Schenkl, Konrad, 233.
Scherber, Max, 92.
Schering, Arnold, 211. 229.
Schick, Friedrich, 250.
Schiedermair, Ludwig, 15. 40. 65.
Schikaneder, Emanuel, 75.
Schiller, Friedrich, 279.
Schillings, Max, 136. 286.
Schirmer, Robert, 286.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schlembach, Josef, 279.
Schlesinger 149.
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung 276.
Schlösser, Louis, 274.
Schmalstich, Clemens, 230.
Schmedes, Paul, 283.
Schmid, Anton, 9.
Schmid-Lindner, August, 288.
Schmidt, Felix, 236.
Schmidt, Leopold, 96.
Schmidt-Reinecke 286.
Schmieder, Alfred, s. Totenschau XIV. 2.
Schmieter, Georg, 234.
Schmitt, Friedrich, 229.
Schmitz, Philipp, 286.
Schnabel, Artur, 188. 189. 235. 239. 285. 287.
Schneider, J. G., 93.
Schneider, Maria, 95.
Schnerich, Alfred, 34. 41.
Schobert, Johann, 6.
Schöck, Othmar, 288.
Schöffel, Josef, 233.
Scholz, Wilhelm, 285.
Scholz (Lehrer) 250.
Schönberg, Arnold, 83. 88. 200.
Schönherr, Carl, 240.
Schopenhauer, Arthur, 90. 160. 161. 207. 208.
Schorn, Heinrich, 234.
Schorr, Friedrich, 233.
Schott's Söhne, B., 92.
Schramm, Paul, 143. 189. 240. 285.
Schreiber, Felix, s. Totenschau XIV. 2.
Schreker, Franz, 47.
Schreyer, Johannes, 82. 83.
Schröder, Karl, 191.
Schubett, Franz, 47. 90. 92. 135. 143. 173. 179. 188. 190. 191. 235. 236. 237. 239. 240. 253. 256. 279. 283. 284. 285. 286. 287. 288.
Schubert, Franz, 277.
Schubert, Oskar, 235. 236.
Schuch, Benno, 236.
v. Schuch, Ernst, 46. 136. 185. 186. 237. 238. 286.
v. Schuch, Liesel, 186. 191.
Schuh, Mathilde, 233.
Schüler, Gustav, 142.
Schüller, Eduard, 95.
Schulte, Richard, 191.
Schultz-Birch, Marie, 144. 191.
Schultze, Gertrud, 240.
Schulz, A., 80.
Schumann, Georg, 185. 235. 236. 283.
Schumann, Robert, 51 ff (Soldaten, Krieg und Vaterland bei R. Sch.). 72. 96. 103. 127. 142. 191. 195. 196. 197. 198. 203. 204. 205. 206. 229. 235. 236. 256. 257. 259. 261. 262. 271. 283. 284. 286.
Schurig, Arthur, 41. 42.
Schürmann, Harry, 232.
Schuster,& Loeffler 148. 181. 218.
Schütt, Eduard, 230.
Schütz, Heinrich, 283.
Schütz, Helene, 188. 238. 287.
Schützendorf, Guido, 278.
Schwartz, Josef, 190. 239. 287.
Schwarz, Franz, 281.
Schwickerath, Eberhard, 288.
v. Schwind, Moritz, 226.
v. Schwind, Wolfgang, 233.
Schytte, Ludvig, 259.
Scott, Cyril, 200.
Scriabin, Alexander, 200.
Seebe, Magdalene, 186. 238.
Seeber-van der Floe, H., 239.
Seelig, Oscar, 188.
Seemann 159.
Sefeloge 222.
Seidl, Arthur, 21. 181.
Seidler-Winkler, Bruno, 231.
Seiffert, Max, 41.
Seitz, Friedrich, 277.
Seitz, Ludwig, 233.
Sengstack, Carlos, 95. 278.
Seret-van Eyken, Maria, 188. 285.
Seydel, Irma, 96.
Shakespeare, William, 267.
Sibelius, Jean, 255. 277.
Siebeck 211.
Sieben, Wilhelm, 288.
Siegel, Else, 287.
Siewert, Hans, 233.
Silcher, Friedrich, 253.
v. Silfverstolpe 36.
Simrock, N., 141. 184. 230. 231. 276. 277.
Sinding, Christian, 142. 203. 204. 205. 206. 255. 257. 258. 277.
Singakademie (Berlin) 187. 283.
Singakademie (Breslau) 190.
Singakademie (Dortmund) 286.
Singakademie, Dresdener, 286.
Singakademie (Hannover) 238.
Singakademie (Leipzig) 144. 287.
Sitt, Lotte, 240.
v. Sittmann, Halli, 285.
Sjögren, Emil, 196. 197. 198. 277.
Slezak, Leo, 189. 284.
Smetana, Friedrich, 46. 127. 131. 191. 230. 235. 238.
Söderman, A. J., 195.
Spitzner, Alfred, 190.
Spohr, Louis, 25. 56. 57. 89. 129. 130. 180. 264. 265. 286.
Spontini, G., 8. 221. 230.
Spörr, Martin, 192.
Stadler, Anton, 70.
Stadler, Abbé Maximilian, 70.
Stadttheater (Magdeburg) 281.
Stahl, Eugenie, 232. 233.
Staiger, Robert, 91.
Stamitz, Johann, 6. 286.
Stamitz, Karl, 6.
Stark, Hugo, 190.
Starke, Alwin, 190.
Stavenhagen, Bernhard, 288.
Stefanie 129. 130.
Stein, Lola, 279.
Stein, Paula, 233.
Steinbach, Fritz, 188. 287.
Steinbert, Adolf, 183.
Steinbrück, Meta, 240.
Steingräber Verlag 275.
Stenhammar, Wilhelm, 198. 200. 292.
Stephan, Anna, s. Totenschau XIV. 5.
Stern, Julius, 131.
Stock, Doris, 43.
Stöhr, Richard, 276.
Stoltz-Premyslav, Eugenie, 235.
Stolzenberg, Hertha, 95. 278.
Stoessel, Albert, 236.
Strack, Theo, 233.
Strangways, A. H. Fox, 182.
Stransky, Josef, 231.
Strathmann, Friedrich, 144.
Strätz, Karl, 278.
Straube, Karl, 179. 191.
Strauß, Johann, 272. 280.
Strauß, Richard, 12. 19. 65. 79. 92. 96. 100. 106. 129. 132. 143. 187. 188. 190. 200. 202. 225. 228. 232. 235. 270. 280. 283. 286. 287.
Streib, Christian, 234.
Streicher, J. A., 93.
Streichquartett, Böhmisches, 191. 235. 287.
Strindberg, August, 137.
Stuntz, Jos., 92.
Suk, Josef, 230.
Sulzer 211. 214.
v. Suppé, Franz, 272.
Süßmayr, Franz Xaver, 35. 40.
Suter, Hermann, 288.
Suworow 249.
Svanfeldt, Nils G., 48.
Sveinbjörnsson, Sverre, 260.
Svendsen, Johan, 203. 204. 239. 276. 277.
Swoboda, Albin, 282.
Szymanowski, Karol, 200.
Tamme, Wilma, 144.
Tappert, Wilhelm, 266.
Tartini, Giuseppe, 236.
Tauber, Richard, 186. 232.
Taubert, Herbert, 234.
Taucher, Curt, 233.
Taylor, D., 172.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Telemann, Joh. Ph., 92.
Teilman, Christian, 206.
Tellefsen, Thomas, 206.
Telmanyi, Emil, 235.
Teniers, D., 197.
Thaer, Albrecht, 221.
Thayer, A. W., 107. 108. 109. 110. 123. 124.
Theater, Kgl. (Hannover), 281.
Theil, Fritz, 96.
Theumann, Siegfried, 186.
Thiehsen, O., 56.
Thiel, Carl, 283.
Thienel (Dirigent) 237.
Thilo, Emil, 284.
Thomas, A., 93.
Thomassin, Désiré, 96.
Thornberg, Julius, 187. 188. 283.
Thuille, Ludwig, 131. 224.
Tiersot, Julien, 229.
Tirabassi, Antonio, 92.
Tofft, Alfred, 257. 259.
Tonhalle-Gesellschaft (Zürich) 288.
Tonkünstlerorchester, Wiener, 192.
Tonkünstlerverein (Dresden) 286.
Torjussen, Trygve, 206.
Tourette, Frau, 275.
Trănkner, Karl, 144. 287.
Trentler-Sieber 231.
Trinius 95.
Trio, Österreichisches, 285.
Trio-Vereinigung, Berliner, 284.
Trutschler (Sängerin) 281.
Tschaikowsky, Peter, 96. 131. 205. 277.
Tschech 222.
Tullius, Servius, 244.
Tuschkau, Else, 282.
Tyrtäus 244.
Uccellini, Don Marco, 5.
Uhlig, Theodor, 229.
Uhr, Charlotte, 280.
Ulbrig-Korst, Lisbeth, 234.
v. Ullmann, Albrecht, 282.
Ulrich, Titus, 57. 60.
Ulrici, Wilhelm, 234.
Universal-Edition 184. 230.
Universitätssängerverein zu St. Pauli (Leipzig) 144. 287.
Unkel, Peter, 191. 232.
Uzielli, Lazzaro, 287.
Vadé 183.
Vaterhaus, Hans, 240.
v. Vecsey, Franz, 96. 189. 283.
Verband Deutscher Musikkritiker 87.
Verdi, Giuseppe, 47. 61. 63. 130. 135. 185. 267. 280.
Verein Leipziger Musiklehrerinnen 144.
Vereinigung der Musikfreunde (Dresden) 238.
Vetter, Walther, 144.
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 23. 24.
Vieuxtemps, Henri, 236. 276.
Virgil 244.
de Vitry, Philippe, 269.
Vogelstrom, Fritz, 186.
Vogl, Josef, 279.
Vogl (Breslau) 185.
Vogler, Abt, 6. 8. 74. 179. 180.
v. Voigtlaender, Edith, 236. 285.
Volbach, Fritz, 238.
Volker 140.
Volkmann, Fritz, 281.
Volkmann, Robert, 239. 286.
Vollerthun, Georg, 188.
Vubel, Gertrud, 240.
Waag, Hans, 95.
Waege, Clara, 239.
Waghalter, Ignatz, 278.
Wagner, Richard, 46. 61. 79. 92. 95. 101. 103. 104. 120. 128. 129. 131. 133. 135. 137. 143. 151. 152. 163. 164. 166. 176. 178. 181. 182. 187. 188. 190. 196. 199. 200. 202. 204. 207. 219. 224. 225. 227. 229. 230. 232. 233. 238. 239. 265. 266. 269. 271. 272. 274. 278. 279. 280. 281. 282. 284. 285. 286.
Wagner, Siegfried, 188. 238.
Wagner-Stiftung, Richard, 136.
Wahle, Christian, 279.
Walch (Hofkapellmeister) 250.
Walde, Doris, 190.
v. Waldersee, Paul Graf, 81.
Wallbach, Ludwig, s. Totenschau XIV. 5.
Walter, Benno, 191.
Walter, Bruno, 186. 234. 284. 287. 288.
Walter, Elsa, 285.
Walter, George A., 187. 189. 284.
v. Wangenheim, Frhr., 278.
Warbeck, Gustav, 234.
Warth-Geis, Johanna, 189.
v. Wasielewski, Joseph, 51. 52. 57.
v. Watt, Benedikt, 91.
v. Weber, C. M., 8. 9. 54. 71. 89. 103. 129. 131. 147ff (W.s patriotische Werke vor und nach dem Jahre 1814). 186. 187. 236. 239. 261. 264. 280. 282 285.
v. Weber, Carolina, 153.
Weber, Frida, 95.
Weber, J. J., 274.
v. Weber, Max Maria, 148.
Wecker, Max, s. Totenschau XIV. 2.
Weckmann, Matthias, 238.
Wegeler 108. 122.
Weidemann, Friedrich, 47.
Weigl, Bruno, 93. 94.
Weininger, Otto, 174.
Weinschenk, Emmy, 144.
v. Weis-Ostborn, Julius, 190.
Weiß, J., 56.
Weitershausen, Carl, 152.
Weller, Friedrich, 250.
Wendel, Ernst, 135. 189. 237.
Wendling, Carl, 90.
Wendling-Quartett 90.
Wendt, Clara, 287.
Werhard 286.
Werth, Otto, 143.
Wesendonk, Mathilde, 188.
v. Westhoven, Ada, s. Totenschau XIV. 2.
Wette, Adelheid, 227.
Wetzler, H. H., 281.
Weyse, Chr. E. Fr., 234. 258.
Whistling, Karl Fr., 55.
Wiel-Lange 257.
Wieniawski, Henri, 276.
Wieprecht, W., 250.
Wiklund, Adolph, 202.
Wildbrunn, Helene, 282.
v. Wildenbruch, Ernst, 278.
Wilhelm II., Kaiser, 250.
Wilhelm, Prinz v. Preußen, 222.
Wilhelmj, August, 185. 276.
Wille, Georg, 190.
Wille, Paul, 190.
v. Wilm, Nicolai, 259.
Winderstein, Hans, 239.
Winderstein-Orchester 239.
Windgasser, Fritz, 234.
Windheuser, Paula, 47.
Winding, August, 195. 255.
Winge, Per, 203.
Winkel, Diederich Nikolaus, 179.
Winter-Hjelm 203.
Winterberger, Alexander, s. Totenschau XIV. 2. 133f (A. W. †). 144. 191.
Winternitz, Martha, 190.
Wirth, Moritz, 166. 167. 181. 182.
Wissiak, Wilhelm, 233.
Witt, Toni, 279.
Wittenberg, Alfred, 143.
Wittmann 15.
Wohlgemuth, Gustav, 144. 191. 287.
Wohllebe, Walter, 232. 278.
v. Wolkowsky-Biedau, Victor, 231.
Wolf, Hugo, 127. 142. 178. 189. 191. 240. 283. 284. 285. 286.
Wolf, Johannes, 139. 140.
Wolff, Hermann, 188. 189.
Wolffheim, Werner, 140.
Wolfram von Eschenbach 135.
Wolfram, Karl, 279.
Wolfrum, Philipp, 93.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wollgandt, Edgar, 238. 282.
Wolter-Pieper, Magdalena, 239.
v. Wolzogen, Hans Frhr., 266.
Wörl, G., 96.
Wüllner, Ludwig, 188.
Wunderhorn-Verlag 275.
Wünsche, Max, 144.
Wurm, Mary, 141.
v. Wurzbach, Konstantin, 34.
Wuzél, Hans, 234.
de Wyzeva, Th., 6. 42.
Youssoupoff 140.
Zander, Carl, 280.
Zarlino, Gioseffo, 140.
Zeiler, Robert, 142.
Zeitschrift für Musik, Neue, 52.
Zeitung, Frankfurter, 41.
Zeitung, Vossische, 222.
Zemanek, Wilhelm, 191.
v. Zemlinsky, Alexander, 187.
Ziegler, Anna Margarete, 279.
Ziehn, Bernhard, 83.
Zilcher, Hermann, 142. 288.
Zimmer, Stephanie, 232.
Zimmermann, Emmy, 232.
Zimmermann, Jul. Heinr., 184. 231.
Zimmermann, Mary, 185.
Zimmermann 211.
Zmeskall von Domanovecz, Nikolaus, 107.
Zoellner, Heinrich, 95. 185. 233. 234. 278. 280. 281.
Zulauf, Ernst, 234.

# REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Bechler, Leo, und Rahm, Bernhard: Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente nebst biographischen Skizzen ihrer bedeutendsten Meister. 92.
de Curzon, Henri: Mozart. 42.
Dunn, John Petrie: Das Geheimnis der Handführung beim Klavierspiel. 92.
Gluck-Jahrbuch. I. Jahrgang 1913. Herausgegeben von Hermann Abert. 229.
Grunsky, Karl: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. II. Tl. 91.
Hendrich, Hermann: Der Ring des Nibelungen. 274.
Kapp, Julius, und Kastner, Emerich: Richard Wagners gesammelte Briefe. 2. Bd. 229.
Mozart, W. A.: Kritische Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie. Herausgegeben von Ludwig Schiedermair. 40.
Nicolai, Otto: Musikalische Aufsätze. Herausgegeben von Georg Richard Kruse. 91.
Quatrelles-L'Épine, M.: Cherubini. 274.
Schurig, Arthur: Mozart, sein Leben und sein Werk. 41.
Seidl, Arthur: Neue Wagneriana. Gesammelte Aufsätze und Studien. 181.
Staiger, Robert: Benedikt von Watt. 91.
Strangways, A. H. Fox: The music of Hindostan. 182.
Wirth, Moritz: „Parsifal" in neuem Lichte. 181.
Wolf, Johannes: Handbuch der Notationskunde. I. Tl. Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral- und Mensuralnotation. 139.

# REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Baeker, Ernst: Zwölf kleine Klavierstücke mittlerer Schwierigkeit. 231.
Barmas, Issay: Tonleiter-Spezialstudien für Violine. — Bearbeitung von Jacob Donts Gradus ad Parnassum für Violine. 94.
Bohm, Carl: Vier Lieder. 231. — „Wie die Alten sungen". Sechs Stücke im alten Stile für Violine und Klavier. 277.
Dittberner, Johannes: Die Kinder und das Christkind. Für Solosopran und gemischten Chor oder Frauenchor oder Kinderchor. 276.
Eggeling, Georg: op. 140. Acht kleine heitere Klavierstücke. 231.
Erikson, Josef: op. 8. Lyrische Phantasieen für Klavier. — Poème tragique für Klavier. — op. 9, 12, 16. Lieder. 94.
Fock, Dirk: op. 1. Sonate für Klavier. 141.
Foerster, Jos. B.: op. 61. Streichquartett No. 3. 230.
Frey, Martin: op. 43. Aus Deutschlands großer Zeit; op. 44. Drei Kriegsgedichte von Richard Dehmel; Ein lustig Zeppelin-Lied für jung und alt; Eine Weihnachtsmusik für Singstimme, Geige oder Flöte und Klavier. 275.
Gluck, Chr. W.: „Der Zauberbaum". Musikalischer Schwank in einem Aufzug. Herausgegeben von Max Arend. 182.
Grünfeld, Heinrich: Drei alte Stücke für Violoncell und Klavier. 231.
Henschel, Franz: Geistliche Gesänge für gemischten Chor. 276.
Horwätt: op. 90. Vier leichte Vortragsstücke für Violine und Klavier. 277.
Karbulka, Josef: op. 38, 39, 40, 41. Kompositionen für Violine und Pianoforte. 277.
Kaun, Hugo: op. 95. Fünf Stücke für Violine und Pianoforte. 184.
— Vier Männerchöre a cappella. 231.
Kornauth, Egon: op. 3. Sonate für Klarinette und Klavier. 275.
Krause, Paul: op. 20. Meditationen. Zehn kurze charakteristische Tonstücke für Orgel. 94.
Krygell, Joh. Adam: op. 112. Orgelkonzert. 140.
Lazarus, Gustav: op. 172. Fünf Klavierstücke mittlerer Schwierigkeiten. — op. 173. Zwei Klavierstücke. 231.
Lubrich, Fritz: Präludienbuch für die Orgel. 93.
Marx, Joseph: Sonate A-dur für Violine und Klavier. 184.
Marx-Goldschmidt, Berthe: op. 4. Les chansons de Béatrice. Six pièces pour piano. 230.
Mendelssohn, Arnold: op. 60. Fünf Lieder. 141.
Moffat, Alfred: op. 50. Fünf altitalienische Melodieen für Violoncello und Klavier. 276.
Monteverde, Claudio: Messa. Mise en partition par Antonio Tirabassi. 92.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mozart, W. A.: Requiem. Lichtdrucknachbildung der Originalhandschrift in der k. k. Hofbibliothek in Wien. Herausgegeben von Alfred Schnerich. 40.
Neal, Heinrich: op. 64. Weihnacht. Für zwei Singstimmen und Klavier. 276.
Niemann, Walter: op. 27. „Im Wetter". Dichtung von Joh. Hinrich Fehrs mit melodramatischer Klavierbegleitung. 184.
— op. 35. Rheinische Nachtmusik. Für Streichorchester und Hörner. 275.
Pâque, Désiré: op. 69, 70. Sonate II et III pour piano. 230.
Reger, Max: op. 131a. Präludium und Fuge für Violine allein; op. 131b. Drei Duos für zwei Violinen. 184.
Reger, op. 76 No. 2. Mariä Wiegenlied. 276.
Rottenberg, Ludwig: Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 92.
Schmalstich, Clemens: op. 27. Suite de carnaval. Cinq morceaux pour piano. 230.
Schütt, Eduard: op. 97. Souvenirs de jeunesse pour piano. 230.
Seidler-Winkler, Bruno: op. 29. Zwei Vortragsstücke für Violine und Klavier. — op. 93. Romanze für Violine. — Scherzo für Violine. 231.
Seitz, Friedrich: op. 47. Ungarische Rhapsodie für Violine und Pianoforte. 277.
Stöhr, Richard: Weihnachtsmärchen für gemischten Chor und Orchester. 276.
Stransky, Josef: Zwei symphonische Gesänge für eine mittlere Stimme und großes Orchester. 231.
Suk, Josef: op. 33. Schlummerlieder. Sechs Klavierstücke. 230.
Vockner, Josef: op. 70. Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 230.
Weigl, Bruno: op. 9, 12, 16. Orgelkompositionen. 94.
v. Woikowsky-Biedau, Victor: op. 34. „Des Sultans Gesetz". Ballade für eine tiefere Stimme mit Klavier. — op. 35. „Rahab, die Jerichonitin". Ballade für Bariton mit großem Orchester oder Klavier. 231.
Wurm, Mary: Praktische Vorschule zur Caland-Lehre, von der Elementar- bis zur Oberstufe. 141.
Zaubergeige, Die. Meisterprogramm des Violinspiels. 276.

# REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Adacewsky, E.: Henseltiana. 177.
Altmann, Gustav: Pfitzner und Straßburg. 136.
Andro, L.: Friedrich Weidemann. 47.
— Paula Windheuser. 47.
— Die Wiener Volksoper. 89.
— Kapellmeistermangel und -überfluß. 85.
— Kriegskündigung. 85.
Besch, Otto: Musikverständnis. 44.
— Ph. E. Bach. 179.
Beyer, J.: Ernst Wendel. 135.
Birgfeld, Hugo: Ehrt eure deutschen Meister! 87.
Burkhardt, Hans: Zur Deutung und Würdigung von Hauseggers Natursymphonie. 90. 137.
Challier sen., Ernst: Die Spitznamen in der Musik. 179.
— Ernstes aus dem Reiche des frohen Klanges. 179.
Cohn, Paul: Musikerköpfe. 135.
Cramer, Hermann: Führer durch die Violoncell-Literatur. 48. 135. 178.
Crome, Fritz: Noch einmal „Musikverständnis". 44.
— Zwei Gedenktage. 45.
Dahms, Walter: Die Operette. 272.
Deutsch, Otto Erich: Unbekannte Briefe aus der Familie Schubert. 47.
Dubitzky, Franz: Von wem erbten unsere Tonmeister das Talent? 135.
Eckstein, Dr.: Entlassene Musiker und Musiklehrer. 180.
Eichberg, Rich. J.: Das Componium. Eine Komponiermaschine. 179.
— Adolf Henselt — Stephen Heller. 180.
Einstein, Alfred: Ein Charakterbild Verdi's auf Grund seiner Briefe. 135.
Fleischmann, H. R.: Franz Schreker. 47.
— Musikpflege in Italien. 138.
Foerster, Jos. B.: Smetana. 46.
Frank, Karl: Der Weltkrieg 1914 und die Musik. 269.
Frankfurter Nachrichten: Engelbert Humperdinck. 227.
Freudenberg, Wilhelm: Palestrina. 180.
Friedenthal, Albert: Ein Brief Franz Liszts. 179.
Fuchs, Karl: Eine neue Schubert-Biographie. 90.
v. Gagern, Friedrich Frhr.: Volkshymnen. 271.
George, Philipp: Die Amsel. 178.
v. Haeckel, Olga: Meine Erinnerungen an Adolf Henselt. 136.
Heinemann, Ernst: Zwangseinführung von Operntexten. 86.
Heller, M. P.: In welcher Weise hat Pythagoras wohl den Grund gelegt zu unserer achtstufigen Tonleiter? 179.
Hilb, Emil: Joan Manén. 137.
Hirschberg, Leopold: Wie Beethoven Krieg und Sieg besang. 270.
Hirschberg, Walther: Berliner Oper und Konzert im Kriegswinter 1870/71. 88. 138.
Hummrich, Joh. Alex: Die Grundprobleme der Musiktheorie. 85.
Hübner, Otto R.: Kriegstrompeten. 178.
Istel, Edgar: Die Wiederkehr der Virtuosen. 46.
Kahse, G. O.: Franz Beier †. 178.
Kaiser, Georg: Ernst v. Schuch †. 46.
Kastner, Emerich: Die Beethoven-Literatur der letzten zwei Jahre. 137.
Kohut, Adolph: Franz Liszts Urteil über Tonkünstler, Sänger und Sängerinnen. 177.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kölnische Zeitung: Engelbert Humperdinck. 227.
Kretzschmar, Hermann: Der Krieg und die deutsche Musik. 268.
Kreusch, E.: Wolfram von Eschenbach und Richard Wagner. 135.
Kreuz-Zeitung: Zum 60. Geburtstag von Engelbert Humperdinck. 227.
Kruse, Georg Richard: Zu Meyerbeers 50. Todestage. 179.
Kühn, Oswald: Das Wendling-Quartett. 90.
— Max Regers Rücktritt als Dirigent der Meininger. 136.
— Zur 49. Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in Essen. 136.
— Hugo Faißt. 718.
La Mara: Aus romantischer Zeit. 89.
Lampadius, Malwine: Musikleben im goldenen Westen Nordamerikas. 47.
Laven, Ferdinand: Raoul Pugno †. 48.
— Nochmals der 5. Kongreß der I. M. G. zu Paris. 177.
Lehmann, Victor: Engelbert Humperdinck. 225.
Leichtentritt, Hugo: Die Arbeit der Internationalen Musikgesellschaft. 273.
Lusztig, J. C.: Engelbert Humperdinck. 228.
Marschalk, Max: Engelbert Humperdinck. 226.
Marsop, Paul: Experimente auf der italienischen Opernszene. 47.
— Aus Italien. 89.
— Die Aufgaben des Verbandes deutscher Musikkritiker. 177.
— Unsere Pflichten. 177.
Martell, P.: Die Musik und die Rassen. 272.
Meyer, Semi: Psychologie der Kunst. 47.
Meyer, Wilhelm: Kapellmeistersorgen und -hoffnungen. 47.
Nagel, Wilibald: Die Klaviersonaten von Joh. Brahms. 47.
Neue Musik-Zeitung: Giacomo Meyerbeer. 135.
— Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen. 137.
Oehlerking, H.: Mozarts Stellung und Bedeutung im Musikleben der Gegenwart. 47.
Ostdeutsche Rundschau: Engelbert Humperdinck. 228.
Pasch, Oskar: Der Krebskanon. 178.
Pastor, Willy: Zu Humperdincks 60. Geburtstag. 226.
Petschnig, Emil: Der Leidensweg in die Öffentlichkeit. 86.
Petzet, Walter: Evangelische Kirchenmusik. 44.
— Der Allgem. Deutsche Musikverein. 45.
— Unica. 86.
Piesling, Siegmund: Meyerbeer. 45.
— Was soll der Musiker lesen? 45.
— Krieg und Musik. 269.
Raillard, Th.: Die Musik auf der Internat. Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig. 180.
Rasch, Hugo: Krieg und Kritik. 85.
Reimann, Wolfgang: Bach-Straube. 179.
Richard, August: Ph. E. Bach. 89.
Riesenfeld, Paul: Inhalt und Form in der Musikästhetik. 47.
Scherber, Ferdinand: Die Furcht vor der Zukunft. 44.
— Kunst und Kapitalismus. 45.
— Der Verband deutscher Musikkritiker. 46.
— Krieg und Kunst. 88.
Schlüchterer, Heinrich: Männer- und Frauenlieder. 44.
Schloß, Heinrich: Aus dem Berufsleben der Chordirigenten. 85.
Schmid, Otto: Ein fürstlicher Marsch-Komponist des 18. Jahrhunderts. 90.
Schmidt, Leopold: Zu Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag. 226.
Schnyder, O.: Schopenhauers und Hanslicks Lehren vom Wesen der Musik. 90.
Schorn, Hans: Schule und Musik. 46.
Schrader, Bruno: Die Generationenlehre. 88.
Schurzmann, Katharina: Friedrich Gernsheim. 177.
Schütz, L. H.: Strindberg und die Musik. 137.
Schüz, Alfred: Das doppelte Gehör. 48. 135. 136. 177.
Schwartz, Heinrich: Für den Klavierunterricht. 135.
— Die ersten Klavierstunden. 137.
Schwers, Paul: Mars regiert die Stunde. 85.
— Zur wirtschaftlichen Krisis in der Musikwelt. 178.
Segnitz, Eugen: Musikalisches von der Leipziger Bugra. 178.
Seligmann, A. F.: Der Maler als Regisseur. 46.
Signale für die musikalische Welt. Der schalkhafte Caruso. 45.
— Otto Dessoff über das 1876er Bayreuth. 87.
— Ein schaffender Musiker über den Krieg. 87.
— Der Virtuos im Felde. 138.
— Ein Unwürdiger. 138.
Simon, James: Abt Vogler als Romantiker. 179.
Söchting, Emil: Wie ein Walzer entsteht. 47.
Spanuth, August: Ein Spielopernversuch. 45.
— Der Musiker und der Krieg. 87.
— Der Musikkritiker und seine Freunde. 87.
— Die Oper im Kriege. 138.
Steinitzer, Max: Der neue Dresdener „Don Juan"-Text. 46.
Sternfeld, Richard: Saint-Saëns. 271.
Storck, Karl: Krieg und Musikpflege. 86.
— Ein Sieg des Deutschtums in der Musik. Zu Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag. 225.
Tappert, Wilhelm: Unsere Musikprogramme und Deutschlands Feinde. 88.
Tessmer, Hans: Der Krieg und die Musik. 269.
Thieben, Emil: Die Kopierbücher Verdi's. 47.
Tiessen, Heinz: Grundfragen in der Ästhetik der Programmmusik. 47.
Unger, Max: Beiträge zur Lebensbeschreibung Joh. Lad. Dusseks. 47.
Urbach, Otto: Ernst v. Schuch †. 136.
Voigt, Otto: Führer durch die Literatur für eine Geige allein. 136.
Wagner, Hans: Das Arbeitslied. 90.
Wichmann, Lothar: Natürliche Tonsysteme. 89.
Wortsmann, Stephan: Die musikdramatischen Theorieen Glucks und Wagners. 178.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## NEUE OPERN

**Erich Anders:** Die tragische Oper „Venezia“ ist von der Generalintendanz des Königlichen Hof- und Nationaltheaters in München zur Uraufführung angenommen worden.

**Rudi Stephan:** „Die ersten Menschen“, zweiaktige Oper (Dichtung von Otto Borngräber), kommt am Opernhaus in Frankfurt a. M. zur Uraufführung; im Interesse des neuartigen Werkes werden jedoch ruhigere Zeiten abgewartet.

**Felix Weingartner:** „Dame Kobold“ betitelt sich eine komische Oper (Buch vom Komponisten), an der der Tonsetzer zurzeit noch arbeitet.

## OPERNSPIELPLAN

**Hagen i. W.:** Wie überall, so drohte auch hier durch den Weltkrieg ein Stillstand in den Kunstveranstaltungen einzutreten. Daß dies nicht völlig der Fall gewesen ist, muß dem rührigen Leiter der hiesigen Konzertgesellschaft und dem neuen Intendanten Ludwig des Städtischen Schauspielhauses zugeschrieben werden. Da das Theater in diesem Winter für einen geregelten Spielplan geschlossen bleibt, kann Ludwig seine Pläne in dieser Richtung nicht verwirklichen; es bleibt ihm nur der Weg gelegentlicher Veranstaltungen offen. Erfreulicherweise hat er schon hierbei ein feines künstlerisches Verständnis gezeigt und auch bewiesen, daß er neben dem Schauspiel auch die musikalische Seite zu berücksichtigen beabsichtigt. Die Veranstaltungen standen bisher auf großer Höhe.

**Lübeck:** Im Stadttheater wurde Paul Graeners „Don Juans letztes Abenteuer“ zum erstenmal mit starkem Erfolg aufgeführt. Der Komponist und der Dichter Otto Anthes, Lübecks Mitbürger, wurden viele Male gerufen.

**New York** (November): Die Deutsche Oper in New York hat im alles anderen nur nicht neutralen Amerika wiederum dank der Umsicht des Direktors Gatti-Casazza und trotz des anglophilen Geschreies ihre starke Anziehungskraft bewiesen. Gleich in der zweiten deutschen Aufführung, dem „Rosenkavalier“ von Strauß, konnte Elisabeth Schumann (Hamburg) einen durchschlagenden Erfolg verzeichnen.

## KONZERTE

**Berlin:** Musikalische Veranstaltungen des Lessing-Museums. Am 10. Dezember fand ein Zelter-Abend statt. Nach einem Vortrag Georg Richard Kruses über den Berliner Komponisten und eigentlichen Begründer der Singakademie und der Rezitierung Goethescher und Schillerscher Gedichte durch Jetta Rintel kamen ausschließlich Zeltersche Gesänge zur Wiedergabe, von denen besonders der a cappella-Chor „Hinan! Vorwärts! Hinan!“ (Goethe) starke Wirkung übte. — Am 17. Dezember, einem Bach-Abend, kamen Klavierwerke (Ernst von Dohnányi) und Gesänge (Margarete Parbs-Krause, Felix Lederer-Prina) zu Gehör. Ernst Lissauer las zum


## Wilhelm Hansen Edition, Leipzig

### Klavier zu 2 Händen.

| Nr. | | Mk. |
|---|---|---|
| | Neu: **Allbout.** Kleine Klavierstücke. | |
| 1557 | — Heft I. Verzagt. Spielerei. Walzer | 1.50 |
| 1558 | — Heft II. Die Wache kommt. Waldesrauschen. Siciliana | 1.50 |
| 851 | **Alnäs.** Op. 10, Klavierstücke (Skizze. Idylle. Melodie.) | 2.50 |
| 899 | — Op. 13, Vier Klavierstücke (Hymne. Erinnerung. Albumblatt. Cortège.) | 2.— |
| 1182 | — Op. 20 Nr. 2, Caprice, C-dur | 1.80 |
| 1124 | — Romanze, E-dur | 1.25 |
| 1482 | **Bach-Zadora.** Präludium und Fuga (A-moll) von der Orgel auf das Klavier übertragen | 2.50 |
| 574 | **Backer-Gröndahl.** Op. 15, Trois Morceaux | 2.25 |
| 571 | — Nr. 1, Sérénade (F-dur) | 1.— |
| 572 | — Nr. 2, Au bal | 1.50 |
| 573 | — Nr. 3, Humoresque | 1.— |
| 1376 | — Op. 32, Trois Etudes de Concert | 2.50 |
| 1407 | — Op. 37, Sérénade | 1.25 |
| | — Op. 47, Etudes de Concert. | |
| 798—800 | Nr. 1, D-dur. Nr. 2, A-moll. Nr. 3, E-dur je | 1.50 |
| | — Op. 57, Etudes de Concert. | |
| 924 | — Nr. 1, A-moll | 1.25 |
| 925 | — Nr. 2, G-dur | 1.50 |
| | — Op. 58, Etudes de Concert. | |
| 926 | — Nr. 1, F-dur | 1.25 |
| 927 | — Nr. 2, G-moll | 1.75 |
| | — Op. 61, Deux Morceaux. | |
| 1053 | — Nr. 1, Prélude | 1.50 |
| 1054 | — Nr. 2, Grand Menuet | 1.75 |
| 1046 | **Backer-Lunde.** Op. 31, Phantasiestücke (Walzer. Präludium. Berceuse. Studie. Volkslied. Romanze. Elfenspiel. Albumblatt. Halling. Serenata. Gebet. Notturno. Springtanz.) | 3.50 |
| 1155 | **Barnekow.** Op. 24, Sonate (D-moll) | 3.— |
| 381 | **Bendel.** Frühlingsmorgen | 0.75 |
| 345-46 | **Birkedal-Barfod.** Op. 8, Etüden für die linke Hand. Heft 1, 2 je | 2.— |
| 261 | — Op. 9, Pedal-Studien (Petits préludes) | 1.50 |
| 1017 | — Op. 22, Oktaven-Etüden | 1.50 |
| 633 | — Skalenübungen | 1.25 |
| 1356 | **Boheman.** Op. 1, Trois Préludes | 1.60 |
| 1481 | — Op. 4, Phantasiestück | 1.50 |
| 551 | **Breslaur.** Op. 42, 77 Opern-Melodien (Inhalt: Siehe Hauptkatalog.) | 3.— |
| 1206 | **Brodersen.** Op. 3, Aphorismen. (1—4) | 1.75 |
| 1509 | **Bull-Schytte.** Sehnsucht der Sennerin | 1.— |
| 1469 | **Burgmüller-Niemann.** Op. 68, „Corbeille de roses“, 4 Morceaux brillants et faciles. (Neue Ausgabe von Dr. Walter Niemann) | 1.— |
| 1470 | — Op. 100, 25 Leichte Etüden. (Neue Ausgabe revidiert von Dr. Walter Niemann) | 1.— |
| 1370 | **Buxtehude-Zadora.** Präludium und Fuga für Klavier von Michael Zadora | 2.— |
| 1122 | **Börresen.** Op. 6, Polonaise, C-dur | 1.50 |
| 1151 | — Op. 10 Nr. 1, Präludium, A-dur | 1.25 |
| 1152 | — Op. 10 Nr. 2, Scherzo, F-dur | 1.25 |
| 1153 | — Op. 10 Nr. 3, Frühlingslied, D-dur | 1.25 |
| | — Op. 14, Morceaux. | |
| 1328 | — Nr. 1, Notturno al mare | 1.25 |
| 1329 | — Nr. 2, Menuetto | 1.25 |
| 1330 | — Nr. 3, Caprice | 1.25 |
| 1331 | — Nr. 4, Marche pittoresque | 1.50 |
| 91 | **Carnaval de Venise,** de H. W. Ernst | 1.25 |
| 1081 | **Christensen, Ove.** Technik. Studien für Klavier zur höchsten Ausbildung | 2.50 |
| 131-32 | **Clementi-Germer.** 32 ausgewählte Klavier-Etüden aus „Gradus ad. Parnassum“. Bd. I. II. je | 1.60 |
| 1166 | **Clementi-Tausig.** Ausgewählte Etüden aus „Gradus ad Parnassum“ (Nr. 1-29) | 1.50 |
| | **Clementi-Bischoff.** 12 ausgewählte Sonaten. | |
| 699 | — Nr. 1, Op. 26, Nr. 3, D-dur | 0.60 |
| 700 | — Nr. 2, Op. 20, Es-dur | 0.60 |
| 701 | — Nr. 3, Op. 25, Nr. 2, G-dur | 0.50 |
| 702 | — Nr. 4, Op. 47, Nr. 2, B-dur (Zauberflöte) | 0.75 |
| 703 | — Nr. 5, Op. 12, Nr. 4, Es-dur | 0.60 |
| 704 | — Nr. 6, Op. 26, Nr. 2, Fis-moll | 0.60 |
| 705 | — Nr. 7, Op. 2, Nr. 1, C-dur | 0.70 |
| 706 | — Nr. 8, Op. 39, Nr. 1, C-dur | 0.75 |
| 707 | — Nr. 9, Op. 40, Nr. 1, G-dur | 1.10 |
| 708 | — Nr. 10, Op. 40, Nr. 2, H-moll | 0.70 |
| 709 | — Nr. 11, Op. 36, Nr. 3, C-dur | 0.80 |
| 710 | — Nr. 12, Op. 50, Nr. 3, G-moll. (Didone abbandonata) | 1.10 |
| 711 | — Op. 36, Sechs Sonatinen | 0.80 |
| 712 | — Op. 37, Drei Sonatinen | 0.50 |
| 713 | — Op. 38, Drei Sonatinen | 0.50 |




Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Berlin W**

**Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76**

**Blüthner-Saal**

**Klindworth-Scharwenka-Saal.**

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

**Oscar Schwalm's Piano-Magazin**

**„Blüthner-Pianos" Lützowstraße 76.**

**Richard Strauß**

**Biographie von**

**Max Steinitzer**

geheftet 4.— Mark
gebunden 5.— Mark

Kürzlich erschien
**die 6. Auflage**

Schuster & Loeffler, Berlin

ersten Mal aus der Handschrift seinen Gedichtzyklus „Johann Sebastian Bach" vor.

**Crimmitschau:** Haupts Chorverein veranstaltete unter Leitung Max Ludwigs (Leipzig) in der Johanniskirche ein Konzert zum Besten des Roten Kreuzes und der Soldaten im Felde. Es kamen Werke von Brahms, Liszt, Mendelssohn, H. Wolf und P. Gerhardt zum Vortrag. Mitwirkende: Opernsänger Rudolf Jäger (Leipzig) und Organist Paul Gerhardt (Zwickau).

**Laon:** Die vom freiwilligen Krankenpfleger Hofkapellmeister Prof. Dr. Fritz Stein ins Leben gerufenen Musikalischen Andachten in der Kathedrale finden großen Anklang bei den Feldgrauen sowie beim Publikum. Die herrliche alte Kirche ist ein Idealraum für Bachsche Musik. Außer Fritz Stein (Orgel) wirkten in den letzten Andachten mit: Schwester Marga Spoor (Alt) und Oberstleutnant Brauns (Violoncello). Bald wird auch von dem neu gegründeten Laoner Deutschen Kriegsmännerchor zu berichten sein.

**Oldenburg:** Hofkapellmeister Ernst Boehe dirigierte ein Vaterländisches Konzert — mit Schuberts „Unvollendeter" und der „Eroica" als Höhepunkten — und erhielt bei dieser Gelegenheit die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

**St. Quentin:** Am 29. November fand in der Kathedrale eine geistliche Musikaufführung mit folgendem Programm statt: 1. „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" (Orchester), L. van Beethoven; 2. „Herr, sieh die Not" (Einzelgesang), Niederl. Volkslied; 3. Präludium (Orgel), J. S. Bach; 4. Arie aus dem „Elias" (Einzelgesang), F. Mendelssohn Bartholdy; 5. „Ave Maria" (Violine mit Orgel), J. S. Bach; 6. Melodien aus „Parsifal" (Orchester) R. Wagner; 7. „Vater Unser" (Einzelgesang), Krebs; 8. Niederländisches Dankgebet (Chor mit Orchester und Orgel), Kremser. Ergreifend war es, wie das Dankgebet von allen Anwesenden stehend mitgesungen wurde.

## TAGESCHRONIK

Die „Staatskapellen" im englischen Heere. Auf das Äußere ist im englischen Heere bekanntlich sehr viel Wert gelegt, denn der Engländer sieht ja in seinem Tom Atkins so etwas wie einen Staatslakaien, der die „Livree Albions" trägt, und weil Großbritannien ein reicher und mächtiger Staat ist, hat man an Luxusdingen aller Art für die Armee nicht gespart. Deshalb haben auch die Militärkapellen eine höchst stattliche Ausbildung erfahren, und von den Musikbanden der Fußgarden und der Kavallerie kann man sagen, daß sie die „Elite" dieser ganzen „Elitetruppe" darstellen. Die Musiker dieser Truppenteile haben besonders prächtige Uniformen, sogenannte „Staatskleider", wie diese Musikbanden selbst „Staatskapellen" genannt werden. Bei der Kavallerie umfaßt die Staatskleidung eine reich bestickte Jacke, ein Paar lederne Beinkleider, einen reich verzierten Schwertgurt und eine blausamtne Mütze. Die Staatstrommler der Fußgarden tragen dieselbe Jacke und dieselbe Mütze, aber statt der langen Pantalons sind sie in Kniehosen gekleidet, zu denen prächtige Gamaschen kommen. Die



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Instrumente stehen an Kostbarkeit hinter diesen Staatsgewändern nicht zurück: die Kesselpauken, die die Militärkapellen der Garden besitzen, sind von Silber, und da sie wahre Kunstwerke sind, stellen sie einen bedeutenden Geldwert dar. Kostet doch schon ein Paar gewöhnlicher kupferner Kesselpauken gegen 400 Mk. und eine Trompete 80 Mk.; die silbernen Pauken und Trompeten der Garden sind weit mehr als das Doppelte wert. Eine Trommel dieser „Staatsbanden" kostet etwa 50 Mk., während der großartige, silberbeschlagene Stock, den der Trommler-Major, der vor der Kapelle herschreitet, im Takt schwingt, mit 300 bis 500 Mk. bezahlt werden muß. Die Instrumente sind mit silbernen Schnüren geschmückt, und die Kapellen führen sogar reich gestickte eigene Fahnen. Die Trompeter und Trommler der Garden und Kavallerie beziehen auch höhere Löhne als die anderen Musiker des englischen Heeres. Auf die Güte der Musik wird freilich weniger Wert gelegt. Der im allgemeinen recht unmusikalische Engländer verlangt vor allem, daß sie laut ist.

Das unterbrochene Konzert. Wie der „Corriere" zu berichten weiß, hatte kürzlich in einem Vorort von Reims eine französische Militärkapelle eine Musikaufführung in einer zum Konzertlokal gewandelten Halle veranstaltet. Die Aufführung wurde von einem Konzertmeister des Pariser Opernorchesters geleitet, der zurzeit in der Kompagnie dient. Als Zuhörer wohnte dem Konzert eine große Anzahl höherer Offiziere und der Brigadekommandeur bei. Gerade als die Musiker ein gewaltiges Fortissimo in schwungvoller Aufführung zu einem künstlerischen Höhepunkt herausarbeiteten, schlug eine Granate in das aus einem Zementwall gebildete Podium und begrub die Musiker unter den Trümmern. Sie kamen zwar alle heil davon, aber das Konzert hatte ein unfreiwilliges Ende erreicht, und die Fortsetzung mußte auf einen günstigeren Zeitpunkt verschoben werden.

Ein Rundschreiben an die Konzertvereine. Eine Anzahl hervorragender Dirigenten und die Vorsitzenden mehrerer großen Konzertgesellschaften haben sich mit einem Rundschreiben an die deutschen Musikvereine und Konzertgesellschaften gewendet, um die Wiederaufnahme des öffentlichen Musiklebens, wenigstens dort, wo es irgend angängig ist, zu veranlassen. Es heißt darin: „Von vielen Konzertgesellschaften gehen die Meldungen ein, daß sie ihre Konzerte in dieser schwierigen Zeit aufzugeben beabsichtigen. Wir erachten solche Maßnahmen für so schädlich gegen unsere Kunst und unsere Musiker, daß wir die dringende Mahnung an die deutschen Konzertgesellschaften richten, alles aufzubieten, um diesen das gesamte Musikleben lahmlegenden Entschlüssen zu begegnen. Die Verhältnisse sind bei aller Würdigung der ernsten Zeit nicht so hoffnungslos, um dieses Vorgehen zu rechtfertigen. Es werden sich überall Mittel und Wege finden lassen, um die Konzerte durchzuführen. Das Feld vollkommen zu räumen, würde falsch sein, da dann nur eine große Anzahl Wohltätigkeitskonzerte für andere Zwecke erstehen würden, die selten genug ernsten künstlerischen Anforderungen entsprechen, das Publikum in Anspruch nehmen und von den an sich schon brotlosen Künstlern bestritten werden sollen. Wir richten an die deutschen Konzertgesellschaften die Mahnung: Versucht auch in diesem schwierigen Jahre eure künstlerischen Unternehmungen durchzuführen! Nur durch dieses gemeinsame Wirken kann hier großer Not gesteuert werden. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß das Verlangen nach echter deutscher Kunst in unserem Volke auch in dieser ernsten Zeit nicht plötzlich entschwunden ist. Unsere deutsche Kunst ist so groß und reich, daß sie zu allen Zeiten fähig ist, Geist und Gemüt zu stärken und zu erheben."

Glucks Geburtsort. Als Geburtsort Glucks hat bisher das kleine oberpfälzische Dörfchen Weidenwang an der Freystadt-Berchinger Straße (B.-A. Beilngries) gegolten, wo Christoph Willibald Ritter v. Gluck am 2. Juli 1714 geboren sein soll. Ein Denkmal (Kolossalbüste) sowie eine Gedenktafel am Geburtshause erinnern dort an den Meister. Am 200. Geburtstage (2. Juli d. J.) fand in Weidenwang eine größere Feier statt. Jetzt hat, wie man den „Münchener Neuesten Nachrichten" mitteilt, Pfarrer Seb. Buchner in Sulzbürg bei Neumarkt i. O. auf Grund eingehender Forschungen festgestellt, daß Gluck nicht in Weidenwang, sondern im nahen Errasbach geboren ist, wo sein Vater Förster war und sich 1713 ein Haus gebaut hatte. Das bisherige Gluckhäusel war, wie Buchner sagt, 1714 noch gar nicht errichtet. Weidenwang kommt nur als Ort der Taufe (4. Juli 1714) in Betracht.

Gustav Mahler zum Gedenken. In Leipzig wurde an dem Hause Gustav-Adolfstraße 12 unter einem der Fenster des einst von Mahler bewohnten Zimmers eine Marmortafel angebracht mit der Inschrift: „Gustav Mahler schrieb hier 1887 seine erste Symphonie."

No. 70 der „Mitteilungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins" entnehmen wir, daß der Vorstand mit Rücksicht auf die Zeitlage beschlossen hat, das 50. Tonkünstlerfest nicht im Frühjahr 1915 zu veranstalten, sondern dafür einen günstigeren Zeitpunkt abzuwarten. Über die in diesem Jahre satzungsgemäß abzuhaltende Hauptversammlung wird später das Erforderliche mitgeteilt. Der Verein hat im übrigen Saint-Saëns und Jaques-Dalcroze aus den Reihen seiner Mitglieder ausgeschlossen. Da der Vorsitzende, Generalmusikdirektor Max Schillings als freiwilliger Kraftwagenführer im Felde steht, hat der stellvertretende Vorsitzende, Hofrat Friedrich Rösch, die Leitung der Geschäfte übernommen. Für Prof. Arthur Seidl, der sein Amt niedergelegt hat, ist Hermann Bischoff als Beisitzer im Vorstand gewählt worden.

Seit 1. Januar erscheint in Buenos Aires eine große Musikzeitschrift „Correo Musical Sud-Americano". Das wöchentlich erscheinende Blatt hat sich zur Aufgabe gesetzt, das gesamte Musik- und Theaterleben ganz Südamerikas zu behandeln. Es erscheint in spanischer Sprache, enthält daneben aber auch Beiträge in deutscher, englischer, französischer, italienischer und portugiesischer Sprache.

Berufung Emil Sauers nach Wien. Professor Emil Sauer, der hervorragende in Dresden lebende Pianist, wurde an die Wiener k. k. Akademie der Tonkunst als Leiter der



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

Soeben erschienen:

**Katalog 185**

**Opern, Oratorien und größere Gesangswerke in Partituren. Stimmenmaterial zu Opern und Vokalwerken** (1352 Nummern)

**Katalog 186**

I. **Musik-Kataloge** (Kataloge öffentlicher Bibliotheken, Kataloge privater Bibliotheken). II. **Musikbibliographie.** III. **Allgemeine Musik- und Operngeschichte.** IV. **Musik- und Operngeschichte einzelner Städte und Provinzen** (1934 Nummern).

☛ Ankauf von Musikliteratur und Autographen jeglicher Art.

**PAGANINI**

**Biographie von JULIUS KAPP**

Mit 60 Bildern -:- Zweite Auflage
Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Mark

Eines jener **faszinierenden Bücher**, das seine Leser ebenso behext wie Paganini seine Zeitgenossen, ein Buch, von dem man sich nicht trennen kann, weil es uns bei jedem Lesen Neues zu erzählen weiß. Ausgezeichnete Bilder machen den Wert des **geradezu klassischen Werkes** unübertrefflich.

**Breslauer Zeitung.**

So haben wir in Kapps Werk **das erste vollständige**, das **klassische Paganiniwerk.** Kein Musiker wird an dieser Biographie vorübergehen können, die, um ein oft mißbrauchtes Wort einmal an der richtigen Stelle zu sagen, wirklich eine geschichtliche Lücke schließt.

**Grazer Tagespost.**

Ein Buch, das nicht nur jeden Musiker und Geiger, sondern überhaupt **jeden gebildeten Leser magnetisch** anziehen muß. Kapps lebendig anregsame und zugleich wissenschaftlich authentische Darstellung liest sich wie ein Roman.

**Wiesbadener Tagblatt.**

**Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W**

Meisterschule für Klavierspiel berufen. Die Meisterschule ist dadurch, daß ihr bisheriger Leiter Godowsky als Kriegsgefangener in England zurückgehalten wird, verwaist. Emil Sauer hat dem Rufe nur insofern Folge geleistet, als er die interimistische Stellvertretung Godowskys übernimmt, also voraussichtlich nur bis zum Ende des laufenden Schuljahres in Wien wirken wird. Er war bereits in den Jahren 1902 bis 1907 Leiter der Wiener Meisterschule für Klavierspiel.

Ernennung. An Stelle des verstorbenen Prof. Dr. Franz Beier ist Kapellmeister Robert Laugs von der Königlichen Oper in Berlin zum Ersten Kapellmeister des Königlichen Hoftheaters in Kassel berufen worden.

## TOTENSCHAU

Am 7. Dezember †, 51 Jahre alt, in seinem Kloster in München der Franziskanerpater Dr. Paul Hartmann von An-der-Lan-Hochbrunn. Einem alten Tiroler Adelsgeschlecht entstammend, wurde Hartmann mit 23 Jahren zum Priester geweiht und war dann in verschiedenen Klöstern seines Ordens als Organist und Chordirigent tätig. Von 1895 bis 1905 wirkte er als Organist des Klosters Santa Maria in Aracoeli auf dem Kapitol in Rom. Von hier aus nahmen seine Oratorien, durch die sich Hartmann in der katholischen Welt einen geachteten Namen gemacht hat, ihren Weg. Auch in Deutschland sind diese Werke („St. Petrus", „St. Franziskus", „Das Mahl der Apostel", „Der Tod des Herrn", „Die sieben Worte Christi am Kreuz") sowie sein „Tedeum" wiederholt aufgeführt worden. Hartmann schrieb auch Messen und Orgelstücke.

Am 16. Dezember † in Rom, 71 Jahre alt, der hervorragende Klavierspieler und Tonsetzer Giovanni Sgambati. Im Gegensatz zu den meisten seiner Landsleute pflegte er besonders das Gebiet der Kammermusik und der Symphonie. Schüler Liszts, hat Sgambati sich durch Einführung von Schumann und Brahms in Italien um die deutsche Musik außerordentlich verdient gemacht. (Aus Anlaß seines 70. Geburtstages veröffentlichten wir im 2. Juniheft 1913 der „Musik" eine kritische Studie über Sgambati aus der Feder Max Ungers; das Heft enthielt auch ein Bild des Meisters.)

**Schluß des redaktionellen Teils**
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

## AUS DEM VERLAG

Der Klavierauszug zu Rudi Stephans zweiaktiger Oper „Die ersten Menschen" (Dichtung von Otto Borngräber) von Rudolf Louis, die letzte Arbeit des kürzlich Verstorbenen, erscheint bei B. Schott's Söhne in Mainz.

**Verlangen Sie unsere neuesten**
**Kataloge**
**Schuster & Loeffler, Berlin W 57.**



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## NEUE OPERN

**Felix Nowowieski:** „Der Kompaß“ betitelt sich eine ernste Oper, die der Tonsetzer kürzlich fertiggestellt hat.

## OPERNSPIELPLAN

**Wilhelmshaven:** Ein eigenartiges Theater hat der Krieg in der Marinestation der Nordsee ins Leben gerufen. Einige Damen aus Offizierskreisen haben sich zusammengetan, um dem Bedürfnis nach gutem Theater Genüge zu leisten und zugleich auch den Wohltätigkeitsinstituten größere Summen zufließen lassen zu können. Es wurde eine Art von Theaterverein gegründet, an dessen Spitze Frau Admiral Kraft, die Gattin des Oberwerftdirektors, Frau Kapitän Moraht und Frau Kapitän Orth stehen. Das Protektorat über die Vereinigung, die regelmäßig jeden Sonnabend eine Vorstellung im Werftspeisehaus veranstaltet, hat Frau Prinzessin Adalbert übernommen. Die Darsteller und Darstellerinnen gehören den Kreisen des Offizierkorps, der Lehrer- und Beamtenschaft an. Gegeben werden Opern, Schauspiele, Komödien, u. a. Lortzings „Waffenschmied“, der „Barbier von Sevilla“, Wolzogens „Kinder der Exzellenz“, Humperdincks „Hänsel und Gretel“, „Der Herr Senator“, Sudermanns „Glück im Winkel“ usw. Die künstlerische Leitung haben Dr. Maurer, Kapellmeister am Stuttgarter Hoftheater, der jetzige Hoboistenmaat bei der 2. Marinedivision, der Tenorbuffo Peters von der Hamburger Neuen Oper, zurzeit Bootsmannsmaat bei der Seewehrabteilung, und Otto Treptow (Berlin), der jetzt als Kriegsfreiwilliger bei der Wilhelmshavener Marine-Fliegerabteilung Dienst tut. Treptow ist der Regisseur des Schauspiels und Lustspiels; sämtliche Einnahmen fließen ohne Abzug dem Roten Kreuz, verschiedenen Unterstützungskassen für Verwundete, den Liebesgabensammelstellen usw. zu. Die ersten vier Vorstellungen ergaben allein einen Überschuß von fast 3000 Mk.

## KONZERTE

**Berlin:** Therese und Artur Schnabel veranstalten am 14. Januar, abends 8 Uhr im Beethovensaal einen Beethoven-Schubert-abend.

Am 21. Januar abends 8 Uhr findet das 2. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde, ein Mozart-Abend, mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Ernst Wendel mit Cläre Dux von der Berliner Hofoper statt.

## TAGESCHRONIK

Die erste „Tannhäuser“-Aufführung in München. (Ungedruckte Briefe von Richard Wagner und Franz Dingelstedt.) Als Dingelstedt am 8. August 1850 mit lebhaftem Anteil die Uraufführung von Richard Wagners „Lohengrin“ in Weimar erlebt hatte und bayerischer

Wilhelm Hansen, Musikverlag in Leipzig

# Januar-Neuigkeiten

**J. Amberg**

Dreamland, Charakterstück für Violoncell und Klavier . . . . . M. 1.—

**Leif Halvorsen**

Melancholie und Scherzo, Op. 5, für Violine und Klavier . . . . M. 2.—

**Hakon Börresen**

Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell, Op. 20. . Partitur M. 2.—

**Holme Hansen**

Präludien für Orgel oder Harmonium M. 2.—

**Sverre Jordan**

Vier Stücke für Violine und Klavier.
1. Pièce ancienne . . . . . M. 2.—
2. Sarabande . . . . . M. 2.—
3 Sérénade sentimentale de Pierrot M. 2.—
4. Élégie . . . . . M. 2.—

**Rud. Langgaard**

Sphinx, Tableau musical für Orchester. Partitur M. 4.—

**Th. Lehmann**

Introduktion und Allegro, Op. 14, für Violine und Klavier . . . . M. 3.50

**Issay Mitnitzky**

Valse con sordino, Op. 9, für Violine und Klavier . . . . . M. 1.50

**Albert Spalding**

Bagatellen für Violine und Klavier.
1. Nostalgie . . . . . M. 1.50
2. La coquette . . . . . M. 1.50



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Berlin W**

**Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76**

# Blüthner-Saal

## Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

**Oscar Schwalm's Piano-Magazin**

**„Blüthner-Pianos" Lützowstraße 76.**

# Richard Strauß

**Biographie von**

**Max Steinitzer**

geheftet 4.— Mark
gebunden 5.— Mark

Kürzlich erschien
**die 6. Auflage**

Schuster & Loeffler, Berlin

Hofintendant geworden war, faßte er alsbald den Plan, Wagners „Tannhäuser" in München aufzuführen. Wagner lebte damals als verbannter Revolutionär in Zürich, und zwischen ihm und dem ehemaligen „kosmopolitischen Nachtwächter" entspann sich nun über den Plan der Aufführung ein interessanter, bisher unbekannt gebliebener Briefwechsel, den Dr. Georg Büttner in Leipzig in dem kürzlich erschienenen Dezemberheft der „Süddeutschen Monatshefte" veröffentlicht. Wagner war es, wie er in einem Briefe an Dingelstedt vom 20. März 1854 ausspricht, wohl zufrieden, sein Werk in München aufgeführt zu sehen, machte aber zugleich ernste künstlerische Bedenken geltend. „Meine Opern werden", so schrieb er, „gemeinhin auf den deutschen Theatern durchaus falsch und schlecht aufgeführt: täglich erhalte ich haarsträubende Beweise von der unglaublichen Gedankenlosigkeit und Stumpfsinnigkeit unserer Sänger und Dirigenten. Daß demohngeachtet z. B. der ‚Tannhäuser' überall, wo er noch gegeben wurde, Glück und Kassa machte, ist mir zu einem gemütlichen Rätsel geworden, das ich anfangs nur durch Ironie zu lösen vermochte, für das ich jetzt aber doch eine Erklärung in folgenden Umständen erhalten habe. Zumal bei den geringeren Theatern traf ich meistens auf junge, dem Enthusiasmus noch zugängliche Dirigenten, welche die ungewohnte Aufgabe, selbst wenn sie sie nicht vollkommen richtig verstanden, mit ihren mannigfachen, rein musikalisch-technischen Erfordernissen dermaßen einnahm, daß sie eine ungewöhnliche Tätigkeit zu ihrer Lösung ins Werk setzten." Was diese Verhältnisse in München betraf, so erklärte Wagner geradeheraus, er müsse den dortigen Hofkapellmeister Lachner „für vollkommen unfähig halten, sich mit meinen Intentionen vertraut und befreundet machen zu können". Allerdings hebt Wagner selbst hervor, daß München für die mangelnde Willigkeit oder Fähigkeit des Orchesterleiters einen Ersatz durch eine vorzügliche Besetzung der Titelrolle bieten könnte, wofür dort in der Person des Sängers Härtinger eine hervorragende Kraft zur Verfügung stehe. „Dies ist die Rücksicht, die mich für eine Aufführung in München besonders eingenommen sein läßt." Dingelstedt zeigte sich für den Plan warm interessiert und wollte den „Tannhäuser" schon im Sommer zur Zeit der Industrie-Ausstellung herausbringen. Wagner ließ ihm darauf die von ihm verfaßte ausführliche Anweisung zur Aufführung der Oper zugehen, auf deren genaue Beachtung er mit besonderem Nachdrucke drängte. Aber schon im Mai mußte Dingelstedt melden, daß die Aufführung verschoben werden müsse, und er bat Wagner, sich weder hierdurch, noch durch die gegen das Werk des „roten Republikaners" sich geltend machende Opposition verstimmen oder irre machen zu lassen. Wagner antwortete am 3. Juni, er wolle Dingelstedt keineswegs drängen; was ihm am Herzen liege, sei, daß die Aufführung, finde sie statt, wann sie wolle, auch wirklich gut und ehrenvoll ausfalle. „Nun erhalte ich aber neuerdings wieder so starken und triftigen Grund, ein dereinstiges gutes Resultat zu bezweifeln, sobald die Oper unter Herrn Lachners Leitung zutage gefördert werden soll, daß ich diese Zweifel



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Neue zeitgemäße Männerchöre

a cappella

# HUGO KAUN

Nr. 1. **Gebet** (Karl Ernst Knodt) „Zu dir heb' ich die Hände".
Partitur 80 Pfg. Jede Stimme 20 Pfg.

Nr. 2. **Weine leise** (Karl Ernst Knodt) „Weine leise über deine Toten".
Partitur 80 Pfg. Jede Stimme 20 Pfg.

Nr. 3. **Aufruf** (Ernst Ludwig Schellenberg) „Krieg! Es zittert aus West und Ost".
Partitur 80 Pfg. Jede Stimme 20 Pfg.

Nr. 4. **Kriegers Erntelied** (Ernst Ludwig Schellenberg) „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod".
Partitur 80 Pfg. Jede Stimme 20 Pfg.

Im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig sind soeben vier neue Männerchöre von HUGO KAUN erschienen, die wohl durch die Kriegszeit inspiriert sind, aber jedenfalls zu den besten musikalischen Gaben gehören, die der Krieg bislang gebracht hat. Ein geschmackvoller Künstler hat sich je zwei schöne Texte von dem Dorfpfarrer Knodt an der Bergstraße und dem Weimaraner Schellenberg gewählt und sie in wahrhaft wertvoller Weise vertont, so daß ein voller, echt musikalischer Klang von ihnen ausströmt und zugleich ein kräftiger ethischer Unterton mitschwingt. Es ist schwer zu sagen, ob man dem innigen „Gebet" oder dem wohlklanggesättigten „Weine leise", dem derben „Erntelied des Kriegers" oder dem trotzig-wilden „Aufruf" den Vorzug geben soll. Kaun ist zudem ja ein genauer Kenner der Möglichkeiten des Männerchores, und wenn er auch hier und da etwas viel verlangt, so ist doch alles so wundervoll vokal geschrieben, die Stimmführung von so peinlicher Sauberkeit, daß man diese Bereicherung einer im großen nicht sehr wertvollen Literatur mit Freude begrüßen muß und diesen Gesängen, die jedenfalls auch die Kriegszeit überdauern werden, weite Verbreitung in deutschen Landen wünschen kann.

**Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh.**

# FRITZ FUHRMEISTER

**„31. Juli 1914"** Op. 14 Nr. 1 (Rudolf Geck) „Es grollte von Ost, es grollte von West".
Partitur 80 Pfg. Jede Chorstimme 20 Pfg.

**Das Lied der Schlacht** Op. 14 Nr. 2 (Fritz von Unruh) „Zwei Völker liegen und ringen".
Partitur 80 Pfg. Jede Chorstimme 20 Pfg.

Zwei kraftvolle Gedichte, die unserer Zeit entsprechen, hat der begabte Komponist mit einer Chormusik versehen, die den Gedichtinhalt vollständig erschöpft. Der erste Chor hält sich tonartentreu in mehr volkstümlicher Weise und kann demzufolge auch von kleineren Vereinen gesungen werden. An größere und in Modulationen sichere Vereine wendet sich der zweite Chor, der etwas, aber nicht übermäßig, neuerem Stile zustrebt und auch Stimmenteilungen fordert.

**Deutsche Sängerbundeszeitung vom 12. Dezember 1914.**

Auf Wunsch erfolgt gern Ansichtssendung vom Verlage

## Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

Soeben erschienen:

**Katalog 185**

Opern, Oratorien und größere Gesangswerke in Partituren. Stimmenmaterial zu Opern und Vokalwerken (1352 Nummern)

**Katalog 186**

I. Musik-Kataloge (Kataloge öffentlicher Bibliotheken, Kataloge privater Bibliotheken). II. Musikbibliographie. III. Allgemeine Musik- und Operngeschichte. IV. Musik- und Operngeschichte einzelner Städte und Provinzen (1934 Nummern).

☛ Ankauf von Musikliteratur und Autographen jeglicher Art.

**PAGANINI**

**Biographie von JULIUS KAPP**

Mit 60 Bildern ·:· Zweite Auflage
Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Mark

Eines jener faszinierenden Bücher, das seine Leser ebenso behext wie Paganini seine Zeitgenossen, ein Buch, von dem man sich nicht trennen kann, weil es uns bei jedem Lesen Neues zu erzählen weiß. Ausgezeichnete Bilder machen den Wert des geradezu klassischen Werkes unübertrefflich.

Breslauer Zeitung.

So haben wir in Kapps Werk das erste vollständige, das klassische Paganiniwerk. Kein Musiker wird an dieser Biographie vorübergehen können, die, um ein oft mißbrauchtes Wort einmal an der richtigen Stelle zu sagen, wirklich eine geschichtliche Lücke schließt.

Grazer Tagespost.

Ein Buch, das nicht nur jeden Musiker und Geiger, sondern überhaupt jeden gebildeten Leser magnetisch anziehen muß. Kapps lebendig anregsame und zugleich wissenschaftlich authentische Darstellung liest sich wie ein Roman.

Wiesbadener Tagblatt.

**Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W**

**Verlangen Sie unsere neuesten**

**Kataloge**

**Schuster & Loeffler, Berlin W 57.**

unmöglich vor Ihnen verbergen kann. Von kompetentester Seite her erhalte ich die Versicherung, daß Herr Lachner, selbst beim redlichsten Willen, unfähig sei, mein Werk mit dem erforderlichen Geist aufzuführen.“ Diese Erwägung veranlaßte Wagner zu dem Vorschlage, ob es nicht möglich sei, ihm wenigstens für vier Wochen freies Geleit zu einer Reise nach München zu erwirken, damit er selbst die Vorbereitungen der Aufführung überwachen könne. Das war unausführbar. Dingelstedt aber hielt an dem „Tannhäuser“-Plan allen Intrigen zum Trotze fest, und es gelang ihm, die Einstudierung durchzusetzen. Wagner erfuhr den Beginn der Vorbereitungsarbeiten erst aus den Zeitungen. Er erklärte sich bereit, seine früheren Bedenken gegen die Aufführung aufzugeben, forderte hingegen ein ziemlich erhebliches Honorar, nämlich 100 Louisdor. In diesem Punkte kam, wie der Briefwechsel ergibt, Dingelstedt dem Tondichter nach Kräften entgegen, wenn er auch nicht seine Forderung ganz bewilligen konnte, und so ging denn am 12. August 1855 das Werk wirklich über die Bretter des Münchener Hoftheaters. Schon am nächsten Tage meldete Dingelstedt voller Freude dem Meister: „Wenn ich über die Aufführung sage, daß Sie selbst Freude daran gehabt hätten, so bedeutet das viel, sicher nicht zuviel ... In erster Linie hat Lachner und die Kapelle sich um das Werk verdient gemacht: niemals ist eines so fleißig studiert, so feurig ausgeführt worden ... Die Ausstattung war, wie sie nur in München sein kann — Paris und Berlin keineswegs ausgenommen, von Wien nicht zu reden; bei uns wirken alle Künstler und alle Künste zusammen, anderwärts glänzt der Schneider auf Kosten des Zeichners oder der Maler ringt mit dem Maschinisten. Ich habe nie etwas Ähnliches gesehen, wie Ihren zweiten Aufzug gestern abend.“ Natürlich hatte Wagner an dem Münchener Erfolge auch seine Freude. „Herrn Lachner (so antwortete er am 16. August) werde ich jedenfalls morgen antworten, um ihm zu danken. In der Tat ist es für mich zum Verwundern, wie schnell in München ein Umschlag zu meinen Gunsten stattgefunden hat, ich muß — entschuldigen Sie! — fast darüber lachen.“ Daß dann Dingelstedt seine plötzliche Entlassung aus dem Amte im Jahre 1857 selbst mit dem Kampfe um Wagners „Tannhäuser“ in Verbindung gebracht hat, ist bekannt.

Aus unbekannten Akten über Beethoven. Im Leben Beethovens, das ein so tragischer Kampf des Genies gegen die rauhe Wirklichkeit war, spielen mehrere unerquickliche Prozesse eine große Rolle, die die Stimmung des Meisters zuzeiten vergifteten und ein grelles Licht auf seine bedrängte äußere Lage werfen. Eine Reihe bisher völlig unbekannter Prozeßakten über Beethovens Angelegenheiten hat nun Dr. Max Reinitz entdeckt, und der Berliner Musikgelehrte Gustav Ernest veröffentlicht auf Grund dieser neuen Funde, die ihm zur Bearbeitung übergeben wurden, einen Aufsatz über Beethoven und seine Ankläger im Januarheft der „Deutschen Rundschau“. Gerade die Prozesse haben ja Veranlassung zu so manchen Anschuldigungen von Beethovens Charakter gegeben, und so ist es von großer Bedeutung, daß die Rolle, die Beethoven in den Prozessen spielt,



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf Grund des authentischen Materials einer Neubewertung unterzogen wurde, die zu einer völligen Rechtfertigung des Meisters führt. Eine Anzahl von Prozessen, von deren erstem wir durch die Akten überhaupt erst Kunde erhalten, führte Beethoven gegen seine Schwägerin Johanna van Beethoven, die Frau seines Bruders Karl, der der Meister den Beinamen „Die Königin der Nacht" gegeben hatte. Aus den Akten ergibt sich, daß diese Frau wirklich eine höchst liederliche und verschwenderische Person war, die ihren Mann betrog und im Jahre 1811 wegen Veruntreuung mit einem einmonatigen Hausarrest bestraft wurde. Beethoven mußte naturgemäß bei seinem ungemein hochgespannten sittlichen Empfinden gegen diese Unwürdige, in der er das Unglück seines schwachen Bruders sah, deren Nähe sein ihm von dem Bruder auf dem Totenbette anvertrautes Mündel Karl „verpestete", eine tiefe Abneigung hegen, und es ist daher begreiflich, daß er gegen sie mit aller Schärfe vorging. Der erste Prozeß gegen Johanna hat zum Gegenstand eine Summe von 1500 Gulden, die Beethoven dem kranken Bruder borgte, nachdem die Schwägerin, die aus einem begüterten Hause stammte, die Bürgschaft übernommen hatte. Beethoven verlangte nun die Zurückzahlung im Sommer 1813, wo er sich selbst in so bedrängten Verhältnissen befand, daß seine Freunde von ihm berichten: „Er hatte nicht nur keinen guten Rock, auch kein gutes Hemd", und „es fehlte oft am Nötigsten". In diesem Prozeß schloß der Meister mit der Schwägerin einen gerichtlichen Vergleich, in dem sie eine ratenweise Tilgung der Schuld übernahm. Da sie auch dann noch nicht zahlte, so zedierte Beethoven die Schuld an den Verleger Steiner, der sie einklagte und am 21. Oktober 1814 ein Urteil erzielte, in dem sie zur Ratenzahlung verpflichtet wurde. An demselben Tage, an dem Steiner dies Urteil gegen Johanna erhielt, kam es zwischen ihm und Beethoven zu einer Vereinbarung, in der der Meister die Sicherheit für die Schuldzahlung übernahm und, „um gedachten Zessionär für die hierbei erwiesene Gefälligkeit zu entschädigen", noch die Verbindlichkeit übernahm, „demselben seine ganz neue, noch nirgends im Stich erschienene Klaviersonate mit oder ohne Begleitung eines anderen Instrumentes, in Eigentum, mit Ausnahme des Gebrauches für England, zu seinem ihm binnen drei Monaten a dato freistehenden Gebrauch unentgeltlich zu übergeben, und außer diesem noch ihm zur Herausgabe 2er oder 3er vom Zedenten komponierten ganz neuen, noch nirgends im Stich erschienenen Klaviersonaten mit oder ohne Begleitung also die Vorhand zu lassen, demnach er für Bezahlung eines gleichmäßigen Honorars vor anderen Verlegern den Voraus haben soll". Beethoven also, der scheinbar so streng gegen seine Schwägerin vorging, übernahm nicht nur letzten Endes wieder die Schuld, die sie an ihn hatte, sondern er überließ Steiner auch noch einige seiner bedeutendsten Werke, brach um seinetwillen die langjährige Verbindung mit dem alten Verlagshause Breitkopf & Härtel ab und leistete dadurch der jungen Steinerschen Firma einen unschätzbaren Dienst. Er erfüllte seine Verpflichtungen aufs gewissenhafteste, und da die Schwägerin natürlich nicht zahlte, war er Steiner die ganze Summe schuldig, die dieser von Beethoven auf das rücksichtsloseste mit einer Verzinsung von fünf Prozent forderte. Beethoven sträubte sich, durchaus mit Recht, gegen die Verzinsung und mußte schließlich eine Bankaktie verkaufen, um den mit der Klage drohenden Steiner zu befriedigen. Wie hier, so handelte der Meister auch sonst in seinen Geschäftsangelegenheiten höchst unkaufmännisch, aber stets nach dem Grundsatz, dem er in einem Briefe an Peters den Ausdruck gab: „Meine Ehre ist mir nächst Gott das Höchste." Wenn man ihm vorwirft, er habe sich in den Verhandlungen mit den Verlegern nicht immer korrekt benommen, oder seine Lage zu ungünstig geschildert, so geht man dabei von einer falschen Beurteilung seines Einkommens in den Jahren von 1816 bis zu seinem Tode aus. Das ihm von hohen Gönnern ausgesetzte Jahresgehalt betrug etwa 2800 Mark; da er in seiner letzten Periode seine gewaltigsten Werke nur schwer und langsam schuf, waren seine Einnahmen nicht groß. 1000 Gulden erhielt er für die Große Messe, 600 für die Neunte Symphonie, 450 bis 720 Mark für jedes Quartett. Im ganzen hat er in den letzten zwölf Jahren höchstens 20000 Mark verdient, also durchschnittlich nicht mehr als 1600 Mark im Jahre. Sein Jahreseinkommen betrug also etwa 4500 Mk., wovon ein großer Teil auf seine Wohnungsmieten, da er manchmal auch noch zwei Sommerwohnungen zu bezahlen hatte, auf die ansehnlichen Prozeß- und Arztkosten fortging. Dazu kamen seine beträchtlichen Ausgaben für den Neffen, dem er im wahrsten Sinne des Wortes sein Vater war, und für dessen Erziehung und Unterhalt er in der freigebigsten Weise sorgte. So ist er wirklich häufig in bitterer Not gewesen, und seine Angaben darüber, wie die in dem Unterstützungsgesuch an die Londoner Philharmonische Gesellschaft auf seinem letzten Krankenlager, waren keine „bewußte Entstellung des Sachverhaltes", wie man ihm vorgeworfen hat, sondern die reine Wahrheit.

Konzert durch den Feldfernsprecher. Ein österreichischer Offizier teilt in einem Feldpostbriefe, den die „Neue Freie Presse" mitteilt, eine hübsche kleine Geschichte mit. „Wir haben", schreibt er, „unsere Wohnung, in welcher alle Offiziere der Batterie schlafen, durch den Fernsprecher mit der Batterie-, der Protzen- und Staffelstellung verbunden. Einer der Offiziere hat immer während der Nacht in der Batteriestellung Dienst. Wir hingegen achten auch in der Wohnung genau auf jedes Telephongespräch und erfahren dadurch oft viel Neues. Plötzlich hören wir Musik, einen feschen Wiener Marsch. Alles horcht auf. Im ganzen Zimmer ist dank der guten Arbeit des Apparats der „Holzknecht"-Marsch, meisterhaft auf einer Mundharmonika gespielt, zu hören. Darauf folgen einige ebenso gut vorgetragene Stücke, wie „Hupf' mein Mäderl", „Neubayerisch" usw. Besonders das letztangeführte Stück veranlaßte einen Kameraden, einen Schuhplattler zu tanzen. Allerdings liegend, denn zum Herumhopsen war kein Platz. Er klopfte aber im Takt auf den Knieen und Fußsohlen. Von den verschiedenen Stationen, die bis in die Infanterieschwarmlinien reichen, wurde Beifall laut. Jetzt wollten wir natürlich wissen, wer der Künstler sei, und hatten es auch bald



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heraus, daß es ein Unteroffizier unserer Batterie war, der beim Apparat unserer Staffelstellung dem Feuerwerker der Protzenstellung auf allgemeines Verlangen eines einzelnen einige Schnadahüpfel vorspielte. Seither wiederholt sich das Konzert jeden Abend. Von den verschiedenen Seiten werden dem Spieler durch den Fernsprecher die Wünsche übermittelt, was er spielen soll. Alles unterhält sich dabei gut. Als Lohn für seine Bemühungen erhält jetzt der „Künstler" ein neues, besseres Instrument, welches einer unserer Kameraden, der zwecks Besorgungen in die nächste größere Stadt fuhr, mitbringen wird. Da das Spiel auch gleichzeitig die beste Linienkontrolle ist und die Telephonisten wachhält, wird es sicher nicht verboten werden."

Zum Direktor der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek in Berlin ist Prof. Dr. Wilhelm Altmann, der seit Bestehen unserer Zeitschrift ihr als Mitarbeiter angehört, ernannt worden.

Aus Köln wird uns von unserem Mitarbeiter geschrieben: Der Essener Musikdirektor Hermann Abendroth wurde, nachdem er zwei der diesjährigen Gürzenichkonzerte erfolgreich geleitet, zum Städtischen Kapellmeister gewählt und dürfte zum Herbste 1915 Steinbachs Nachfolge im hiesigen Konzertwesen antreten. Der Posten des Konservatoriumdirektors soll nunmehr endlich selbständig besetzt werden, indes ist hierfür noch keine Entscheidung gefallen. Eine Ausschreibung beider Stellungen hat nicht stattgefunden.

Der bekannte Konzertsänger Dr. Karl Ludwig Lauenstein, der als Oberleutnant in der Front kämpft, hat sich neben dem Eisernen Kreuz auch den Militär-Verdienstorden mit Schwertern errungen. Lauenstein entsagt auch im Felde der künstlerischen Betätigung nicht; so hat er unlängst z. B. in einem Konzert in der Kathedrale von St.-Quentin, dem auch die Generale von Bülow und von Kluck beiwohnten, gesungen.

## TOTENSCHAU

Am 16. Dezember † in Agram, 83 Jahre alt, Ivan von Zajc. Schüler des Mailänder Konservatoriums, kam er später als Kapellmeister an das Karl-Theater in Wien. Hier brachte er mit Erfolg mehrere Operetten, darunter die seinerzeit sehr beliebten „Mannschaft an Bord" und „Die Hexe von Boissy", zur Aufführung. Zajc wirkte dann zwanzig Jahre als Direktor der Agramer Oper.

In Oldenburg † der auch als Komponist bekannt gewordene Großherzogliche Musikdirektor Friedrich Goetze.

In Genf † am 26. Dezember im Alter von 52 Jahren Prof. Bernhard Stavenhagen. (Vgl. den Gedenkartikel von Edgar Istel im vorliegenden Heft.)

**Schluss des redaktionellen Teils**

**Verantwortlich:** Willy Renz, Schöneberg

## VERSCHIEDENES

Keller-Steiningersches Musik- und Theaterarchiv in München. Die Leitung und Fortführung des Keller-Steiningerschen Musik- und Theaterarchivs, das vor 3½ Jahren von der „Brücke", dem Vereine zur Organisation der geistigen Arbeit, übernommen und durch Erwerbung gleichartiger Sammlungen so erweitert wurde, daß es jetzt fast zwei Millionen Zeitungsausschnitte über Musik und Theater bis zum Jahre 1793 zurück enthält, ist durch den Konkurs der „Brücke" wieder an den Unterzeichneten zurückgefallen. Die Erhaltung des Unternehmens kann von dem Unterzeichneten allein in der jetzigen Ausdehnung unmöglich durchgeführt werden. Die Fortführung erfordert Geldmittel, die der Unterzeichnete um so schwerer erlangen kann, als er nur auf seine Pension als Landesrechnungsrat angewiesen ist und die gegenwärtige Kriegslage fast jede Möglichkeit schriftstellerischen Erwerbes lahmgelegt hat. Der Unterzeichnete, der bereits mehr als 38 Jahre seines Lebens dem Ausbau des Archives gewidmet hat, ist auch weiterhin gern bereit, seine ganze Zeit und Kraft dem Unternehmen zu widmen, er muß aber an die große Menge von Musikern, Theaterleuten und Kunstfreunden mit der ergebenen Bitte herantreten, das Unternehmen so lange zu unterstützen, bis es die politische Lage ermöglicht, aus Vertretern der Gebiete des Theaters und der Musik einen Ausschuß zu bilden, der an die großen öffentlichen Behörden und Anstalten zur dauernden Erhaltung des Archives herantritt. Das Keller-Steiningersche Musik- und Theaterarchiv, das jetzt täglich gegen 400 Zeitungen und Zeitschriften in 13 lebenden Sprachen bearbeitet, liegt im interesse aller Schriftsteller auf den Gebieten der Musik und des Theaters, da ihnen hier das Material über jedes beliebige Thema, das sie sonst erst mühsam zusammensuchen müßten und auch die weitgehendsten Literaturangaben sofort vorgelegt werden können, aller Komponisten und dramatischen Schriftsteller, da das kritische Material über ihre Arbeiten hier gesammelt wird, aller Verleger, die auch hier die kritischen Besprechungen der von ihnen herausgegebenen Werke vereinigt finden. Auch der kleinste Beitrag wird mit größtem Danke entgegengenommen und nach Friedensschluß in einem Sammelausweis nachgewiesen. Jede weitere Auskunft gern erteilend und die Besichtigung und Benutzung des Archivs gerne gestattend, ergebenst Otto Keller, N.-Ö. Landesrechnungsrat a. D., Musikschriftsteller, München, Barerstraße 74/3.

Der vorliegenden Nummer liegt ein Verzeichnis der bis jetzt veröffentlichten Kompositionen und Schriften von Philipp Wolfrum-Heidelberg bei, dessen neuestes Werk: Musikalische Marschrhythmen 1914 mit volkstümlichem Schlußgesang „An den Kaiser" (Ludwig Rittenberg) gegenwärtig durch die Konzertsäle wandert. Wir bitten unsere Leser, diesem Prospekt ihre Aufmerksamkeit schenken zu wollen.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Del Perugia-Schmidl-Mandolinen**



**Mandolen**
**Lauten**
**Guitarren**
anerkannt die beste Marke
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
*F. Del Perugia).*

Allein-Debuet
für die ganze Welt

**C. Schmidl & Co., Triest**
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

Hervorragende Novität für Viola resp. Klarinette und Klavier!

**Egon Kornauth op. 3**

Sonate cis-moll

Ausgabe a) für Viola und Klavier . . no. M. 5.—
Ausgabe b) für Klarinette und Klavier no. M. 5.—

Beide Werke liefere ich gerne zur Ansicht.

**Verlag von Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky)**
**Wien, I. Dorotheergasse 10.**

Wie allgemein bekannt, ist die Originalmelodie unserer deutschen Volkshymne „Heil dir im Siegerkranz" englischen Ursprungs. Es ist in jetziger Kriegszeit ein allgemeines Verlangen, für unsere Volkshymne eine eigene deutsche Melodie zu besitzen. Der bekannte Komponist Hugo Kaun hat sich die Aufgabe gestellt, den Text in eine neue, volkstümliche Melodie zu kleiden. Diese Aufgabe ist ihm glänzend gelungen. Die neue Melodie ist so kernig und volkstümlich, daß sie berufen ist, überall, wo deutsche Herzen schlagen, freudig aufgenommen zu werden. Der Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, hat den Preis so billig angesetzt (Klavier mit Gesang M. 0.20, Volksausgabe M. 0.10, Schulausgabe M. 0.05), daß diese echt deutsche Volkshymne jedermann zugänglich ist.

**CHOPIN**

von

**Adolf Weißmann**

mit 84 Bildern.

Zweite Auflage.

Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.

**MAHLER**

**Biographie von Richard Specht mit 90 Bildern**

**4. Auflage**

**Geh. M. 7.50, geb. M. 9.—, in Leder M. 12.—**

**Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W**



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Frau Felix Schmidt-Köhne** Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
**Professor Felix Schmidt** Ausbildung im Gesang
◇ für Konzert und Oper ◇
**BERLIN W 50,** Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

**Otto Brömme** (Baß) Oratorien, :: Lieder ::
**Buchschlag** (Hessen) b. Frankfurt a. M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

**Otto Nikitits, Violinist**
**Lucie Nikitits, Pianistin**
**KONZERTE.**
Unterricht. ◇ Kammermusik.
**Berlin-Wilm.,**
Uhlandstraße 138/9.

**Ellen Andersson** : Pianistin Unterricht
BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

THERESE WILLY **BARDAS**
Konzertsängerin, Konzertpianist.
Berlin-Wilm., Landauerstr. 11. — Tel.: Uhland 4325.
Privat-Unterricht.

**Berthold Knetsch**
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Sielbrechtstrasse No. 33, Gartenhaus.
Zu sprechen täglich von 2—3.
**Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel**
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
**Prospekte unentgeltlich.**

**Inka v. Linprun**
**Geigenkünstlerin und**
**:: Violinpädagogin ::**
BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.
Sprechstunde 2—3 Uhr.

**BRUNO EISNER**
Pianist / **BERLIN W 50,** Pragerstr. 5 / Tel.: Platzburg 9971.

**Margarete Hinz**
Koloratur-Sopran. — Konzert. — Unterricht.
**LEIPZIG, Scharnhorststraße 10.** Sprechstunde: tägl. 2—3 Uhr.

**Die Original-Einbanddecke**

zum letzten Quartal des 13. Jahrgangs der MUSIK ist erschienen; die Decke zum 1. Quartal des laufenden 14. Jahrgangs ist gegen Ende Januar zu erwarten

**Preis: 1 Mark**

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. VIII Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## NEUE OPERN

**Richard Strauß:** Dem Vernehmen nach arbeitet der Künstler an einer dreiaktigen Oper, deren Text wiederum von Hugo von Hofmannsthal herrührt.

## OPERNSPIELPLAN

**Mailand:** Der Verwaltungsrat des Scala-Theaters hat beschlossen, in dieser Spielzeit keine deutsche Oper aufzuführen. Zu demselben Entschluß kamen die Theater Carlo Felice in Genua und San Carlo in Neapel.

**Rom:** Das Costanzi-Theater hat seine Spielzeit am 26. Dezember mit Wagners „Götterdämmerung“ eröffnet.

## KONZERTE

**M.-Gladbach:** Die zunächst nur in kleinem Maße möglichen Versuche, mit den Abonnementskonzerten hier zu beginnen, konnten erfreulicherweise unter immer größerer Beteiligung durchgeführt werden. Das 2. Symphoniekonzert am Weihnachtstag brachte Pfitzners „Christelflein“-Ouvertüre, Bachs Weihnachtsmusik, Haydns Militärsymphonie, eine Arie von Händel und Cornelius' „Weihnachtslieder“, von Frau Carsten-Otto gesungen. Das 3. Konzert machte mit der vollständigen Musik zu „Peer Gynt“ bekannt, zu der Alfred Auerbach die von ihm verfaßte verbindende Dichtung in sehr geschickter Bearbeitung sprach. Die Sopransoli sang Frau Weller-Ullrich. — Eine 2. geistliche Musikaufführung veranstalteten Musikdirektor Gelbke (Orgel) und Ida Schürmann (Gesang) in Verbindung mit dem Kirchenchor. — Im 1. Cäciliakonzert („Saul“ von Händel-Chrysander) wirkten solistisch u. a. mit: Hermann Weißenborn, Paul Papsdorf sowie Ida Schürmann.

**Zwickau:** In seinem 54. Orgelkonzert brachte Paul Gerhardt neben Werken von R. von Mojsisovics, G. Göhler und eigenen Orgelkompositionen ein neues Capriccio für Orgel (op. 17) von Bruno Weigl (Brünn) zur Uraufführung aus dem Manuskript, sowie ein eigenes neues „Weihnachtslied“ (mit Violine und Cello) zur ersten Wiedergabe.

## TAGESCHRONIK

Konzerte im Felde. Bei dem Stellungskrieg, lesen wir im Hannoverschen Courier, den große Teile unserer Truppen seit langen Wochen führen, ist es natürlich das Bemühen aller, sich das Leben bei all den großen Strapazen und den vielen Entbehrungen so angenehm wie möglich zu gestalten. Davon hat schon manche Erzählung in den Zeitungen berichtet, z. B. von den „Höhlenbewohnern“, den schönen „Erdvillen“, den „Gulaschkanonen“, die vorsichtig heranfahren, dem Empfang von Liebesgaben usw. Bei der ... Reservedivision, die ihre Rekrutierung meist aus Hannover, Braunschweig, Oldenburg, zum Teil auch aus Westfalen und einigen anderen Gegenden hat, werden jetzt auch regelrechte Konzerte veranstaltet. Allerdings muß man dabei


**WILHELM HANSEN EDITION, LEIPZIG**

# VIOLINE UND KLAVIER

**Aus der Geigenwelt.** Eine Sammlung von 20 Stücken für Violine und Klavier, zusammengestellt, revidiert und bezeichnet von Professor **Issay Barmas.** M.

1471 Band I . . . . . 2.—
**Halvorsen,** Chanson de „Veslemöy“. **Sinding,** Berceuse, op. 43 Nr. 3. **Sjögren,** Fantasiestück, op. 27. **Wieniawski,** Légende, op. 17. **Henriques,** Religioso, Andante, op. 34a. **Nováček,** Bulgarische Tänze, op. 6 Nr. 5. **Raff,** Cavatine, op. 85 Nr. 3.

1472 Band II . . . . . 2.—
**Tschaikowsky,** Sérénade mélancolique, op. 26. **Henriques.** Mückentanz, op. 20 Nr. 5. **Nováček,** Dudelsack, Konzert-Caprice. **Sinding,** Alte Weise, op. 89 Nr. 2. **Vieuxtemps,** Rêverie, op. 22 Nr. 3. **Jos. M. Weber,** Marsch aus „Miniature Suite“. **Halvorsen,** Fête nuptiale rustique.

1473 Band III . . . . . 2.—
**Sinding,** Fête, op. 43 Nr. 4. **Sinigaglia,** Intermezzo, op. 13 Nr. 2. **Sauret,** Nocturne, op. 22 Nr. 5. **Halvorsen,** Elégie. **Jean Meyer,** Mazurek de Salon. **Nováček,** Bulgarische Tänze, op. 6 Nr. 8.

**Salon-Album,** revid. von **Nicolaj Hansen.** Band I, II.

1265 Band I . . . . . 3.—
**David,** Kinderlied. **Clementi,** Aus Sonate Nr. 11. **Schubert,** Menuetto. **Godard,** Le Rêve. **Schytte,** Kosakentanz. **Thieme,** Wonnetraum. **Gade,** Marsch der Bauern. **Gluck,** Ballett-Musik (Orpheus). **Strelezki,** Alpenrose. **Chopin,** Trauermarsch. **Rée,** Polka. **Hartmann,** Hildas Traum. **David,** Tarantelle. **Schytte,** Der Toreador. **Händel,** Bourrée. **Mayer,** Rosenkränze. **Neupert,** Wiegenlied. **Hartmann,** Björn und die Griechinnen. **Beethoven,** Adagio. **Oesten,** Seiltänzer. **Mozart,** Menuett. **Haberbier,** Gondellied. **Wiel-Lange,** Marsch aus „Hühnerwärterin“. **O. Mailing,** Danse fantastique.

1266 Band II . . . . . 3.—
**Mendelssohn,** Hochzeitsmarsch. **Schytte,** Am Kamin. **Schubert,** Aus Sonate op. 137 Nr. 3. **Tourbié,** Im Rosenduft. **David,** Toccata. **Hartmann,** „Die Sage von Thrym“. **Henriques,** Melodie. **Kuhlau,** Rondo. **Strelezki,** Gretchen. **Steenfeldt,** Serenade. **Mayer,** Die junge Tänzerin. **Förster,** Scherzo. **Neruda,** Slowakischer Tanz. **Haberbier,** Frühlingsgruß. **Schubert,** Marche militaire. **A. Tofft,** Wegerich. **David,** Ungarisch. **Wiel-Lange,** Tanz und Lust. **Godard,** Freudige Mühle. **Gade,** Die Elfen. **Händel,** Largo. **Rée,** Der tapfere Zinnsoldat. **Beethoven,** Adagio (Thema). **Hartmann,** Novellette. **Paulli,** Tarantelle (Napoli).

**Skandinavische Meister-Kompositionen.**

1404 Band I . . . . . 2.—
**Grieg,** Ave maris stella. **Gade-Sitt,** Berceuse. **Halvorsen,** Danse norvégienne Nr. 1. **Schiörring,** Swedish folk song. **Schytte,** Berceuse. **Sinding,** Chanson. **Bedinger,** Ode érotique. **Winding,** Canzonetta.

1405 Band II . . . . . 2.—
**Bull Svendsen,** Solitude. **Henriques,** Pantomime. **Sjögren,** Lyrisches Stück. **Hartmann-Sitt,** Berceuse. **Mailing,** Margareta aus „Faust“-Suite. **Wiklund,** Andante. **Halvorsen,** Danse norvégienne Nr. 2.




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Berlin W**

**Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76**

# Blüthner-Saal

## Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

**Oscar Schwalm's Piano-Magazin**

**„Blüthner-Pianos" Lützowstraße 76.**

# Richard Strauß

**Biographie von**

**Max Steinitzer**

geheftet 4.— Mark
gebunden 5.— Mark

Kürzlich erschien

**die 6. Auflage**

Schuster & Loeffler, Berlin

alle Maßstäbe beiseite lassen, die musikalischen vor allem, nur dann gelingt es, den großen Wert dieser Veranstaltungen zu erkennen. „Meine Herren, heute nachmittag um 4 Uhr ist Konzert in der Kirche zu C.", so verkündet der Divisionskommandeur seinem Stabe. Als wir hinkommen, ist die Kirche brechend voll. Ein anderer größerer Raum ist nicht am Orte. An der Orgel sitzt der Vizefeldwebel B., ein Lehrer, mit seinem Chor, und „Wir treten zum Beten vor Gott, den Gerechten", unseren vielgesungenen Kriegschoral, läßt er anstimmen. Man kann sich denken, wie die Herzen all der Zuhörer, lauter Krieger, ergriffen sind. Und als der letzte gewaltige Akkord „Herr, mach' uns frei" verklungen ist, herrscht atemlose Stille. Dann erklingt ein schönes deutsches Volkslied, und noch eins. Diese Gemütstiefe in unseren Volksliedern! Unsere Krieger, die dem Ernst des Lebens alle Tage mit aller Schärfe gegenüberstehen, empfinden es doppelt: Heimat, Treue, Liebe! — Ein Klavieranschlag, und die Augen nehmen eine andere Richtung. „Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit klingt ein Lied mir immerdar." Der Kamerad Sch. aus Braunschweig, Dreher in einer Fabrik, singt es mit seiner schönen Tenorstimme, und ein anderes Lied folgt nach. Das war der Anfang der Konzerte. Das mußte noch weiter ausgebaut werden. Felddivisionspfarrer P. aus Hannover nimmt's in die Hand. Bald ist ein regelrechter Männerchor gegründet, Assistenzarzt Dr. W. taktiert, und nach einigen Wochen findet ein Konzert in L. statt, in noch größerem Umfange; Soldatenkonzert, so wird es genannt. Die Kirche wird geschmückt mit Tannengrün, eine Adventsglocke, mit Lichtern besteckt, ist der Hauptschmuck, die Kanzel ist bekränzt, die Orgel usw. Als kurz vor 5 Uhr die Kerzen angezündet werden, viele sind es ja nicht, drei Dutzend in der ganzen Kirche, kommt eine feierliche Stimmung in die große Kriegerschar, die sich mit ihren Offizieren, Ärzten usw. versammelt hat. Der Divisionskommandeur v. B. erscheint mit seinem Stabe, und das Konzert beginnt. Wieder ein einfaches Programm, aber es wird den Teilnehmern heimatlich ums Herz, wenn sie die schönen, bekannten deutschen Weisen hören. Gott — Heimat — Vaterland, das ist der Gedankengang. Den Schluß bildet der Vortrag des Gedichtes des französischen Gefangenen von Hohen-Asperg, das durch viele Zeitungen gegangen ist. Dann erheben sich alle, und mächtig rauschte es durch die hohe Kirche: „Deutschland, Deutschland über alles."

„Richard von Strauß" ist eine Notiz in der Musikspalte des „Daily Telegraph" überschrieben, worin der erste Musikkritiker dieses Blattes, Herr Robin H. Legge, erzählt, er habe gehört, Richard Strauß sei gegenwärtig der unpopulärste Musiker in Deutschland. „Die Ursache dieser Erscheinung", fährt Legge fort, „ist nicht, wie Zyniker vielleicht annehmen könnten, seine Musik, sondern die Tatsache, daß er es abgelehnt hatte, das deutsch-österreichische Professorenmanifest zu unterschreiben, das an die Neutralen gerichtet ist. Wirklich besitzt, glaube ich, Strauß keine kaiserliche Professur, sondern nur den leeren Titel. Die eifrigen Professoren unter den Musikern, die unterzeichnet hatten waren Humperdinck, Weingartner, der gar kein



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Deutscher, sondern ein dalmatinischer Edler ist, und der größenwahnsinnige Siegfried Wagner. (!) Strauß scheint übrigens, nebenbei bemerkt, kürzlich geadelt worden zu sein, denn er wird in den Berliner Zeitungen jetzt immer als Richard von Strauß angezeigt." Wenn Strauß auch den vielerörterten Protest in der Tat nicht unterschrieben hat, so ist eine Abnahme seiner „Popularität" in Deutschland so wenig bemerkt worden wie seine Nobilitierung. Anscheinend läuft dem englischen Kritiker da eine Verwechslung von Richard Strauß mit dem gleichfalls am Berliner Königlichen Opernhause tätigen Edmund von Strauß unter.

Kein Boykott ausländischer Opern in Deutschland. Im Gegensatz zu Frankreich und England hat der Direktorialausschuß des Deutschen Bühnenvereins in seiner letzten Sitzung beschlossen, die Werke der Komponisten, die ihrer Staatsangehörigkeit nach den kriegführenden Mächten angehören, nicht vom Spielplan der deutschen Bühnen auszuschließen, wenn die Opern zu den klassischen Meisterwerken zu rechnen, die Komponisten bereits verstorben sind oder Tantiemeansprüche nicht mehr erheben können. Dieser Beschluß des Deutschen Bühnenvereins ist von denselben Grundsätzen bestimmt worden, die beispielsweise die Leiter unserer Museen veranlaßt haben, Bilder von Gainsborough, Claude Lorraine oder Watteau ruhig der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen.

Ein Kirchenkonzert im Kanonendonner. Ein Berliner Landsturmmann schreibt an seine Frau: „An der Aisne, 18. Dezember 1914. Meine Lieben! Tief ergriffen kehren wir soeben von einem Kirchenkonzert aus Aizy zurück. Denke Dir, ein Kirchenkonzert dicht vor dem Feind, und einen richtigen Weihnachtsbaum haben wir brennen sehen. Ein Dankgottesdienst, aus Anlaß des großen Sieges im Osten, den unsere Kameraden erfochten haben, ging ersterem voran. Heute morgen hieß es, es findet ein Kirchenkonzert in der Kirche in Aizy statt. Mit lautem Hurra wurde dies sowie die Verkündung des Sieges aufgenommen. Nachmittags ging's zur Kirche. Alles lauschte mit Andacht den Worten unseres Geistlichen. Eine Weihnachtsvorfeier; denn eine richtige Feier werden wir, wenn es der böse Feind will, auch noch haben, denn nach Weihnachten werden wir wieder aus der vordersten Linie abgelöst. Da hättest Du sehen können, die rauhen, bärtigen Krieger, wie die Worte des Geistlichen auf sie einwirkten. Die Tränen flossen reichlich in die struppigen Bärte; ich glaube, daß nicht ein einziger war, der nicht an zu Hause, an Weib und Kind und alle Lieben daheim gedacht hätte. ‚O du fröhliche, o du selige, gnadenbringende Weihnachtszeit' scholl es mit Inbrunst durch die Kirche. Und der Weihnachtsbaum brennt und erleuchtet den Raum, ein herrlicher, unbeschreiblicher Geruch durchflutet das Gotteshaus. Dann das Konzert. Das ‚Präludium' erzittert eines jeden Herz. Es folgen geistliche Lieder und als Schluß nach dem noch das ‚Ave Maria' als Geigensolo mit Orgelbegleitung, gespielt vom Hauptmann der 9. Kompagnie; unser Kompagnieführer spielte, als die Orgel verklungen war, das herrliche, von unserer ganzen


**Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

Soeben erschienen:

**Katalog 185**

Opern, Oratorien und größere Gesangswerke in Partituren. Stimmenmaterial zu Opern und Vokalwerken (1352 Nummern)

**Katalog 186**

I. Musik-Kataloge (Kataloge öffentlicher Bibliotheken, Kataloge privater Bibliotheken). II. Musikbibliographie. III. Allgemeine Musik- und Operngeschichte. IV. Musik- und Operngeschichte einzelner Städte und Provinzen (1934 Nummern).

☛ Ankauf von Musikliteratur und Autographen jeglicher Art.

**PAGANINI**

**Biographie von JULIUS KAPP**

Mit 60 Bildern -:- Zweite Auflage
Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Mark

Eines jener faszinierenden Bücher, das seine Leser ebenso behext wie Paganini seine Zeitgenossen, ein Buch, von dem man sich nicht trennen kann, weil es uns bei jedem Lesen Neues zu erzählen weiß. Ausgezeichnete Bilder machen den Wert des geradezu klassischen Werkes unübertrefflich.

Breslauer Zeitung.

So haben wir in Kapps Werk das erste vollständige, das klassische Paganiniwerk. Kein Musiker wird an dieser Biographie vorübergehen können, die, um ein oft mißbrauchtes Wort einmal an der richtigen Stelle zu sagen, wirklich eine geschichtliche Lücke schließt.

Grazer Tagespost.

Ein Buch, das nicht nur jeden Musiker und Geiger, sondern überhaupt jeden gebildeten Leser magnetisch anziehen muß. Kapps lebendig anregsame und zugleich wissenschaftlich authentische Darstellung liest sich wie ein Roman.

Wiesbadener Tagblatt.

**Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W**

**Verlangen Sie unsere neuesten**

**Kataloge**

**Schuster & Loeffler, Berlin W 57.**




Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kapelle gespielte ‚Wir treten und beten', den letzten Vers von uns stehend mitgesungen. Dann verließen wir schweigend, tief ergriffen, mit tränenden Augen, derer sich die rauhen Krieger nicht schämten, das Gotteshaus. Hierauf verabschiedeten sich unser General und die Offiziere. Ewig, solange ich lebe, wird mir dieser Tag, den ich als ein Gnadengeschenk unseres Gottes ansehe, im Herzen nachzittern. Wenn Du denkst, daß drinnen im Gotteshaus eine lautlose Stille herrscht, und von draußen hörst Du den Kanonendonner durch die Mauern rollen! Hier tiefer Frieden, und kaum sechs Kilometer entfernt Kampf und Geschützdonner. Etwas Schauerlich-Schöneres kann es nicht geben. Jetzt ist es Abend, und als wenn dies alles in einen Bann geschlagen hätte, schweigen Gewehr- und Geschützfeuer; doch wie lange, dann braust und zischt es wieder durch die Luft, und der Krieg fordert sein Recht und seine Opfer. Doch Gott wird mit uns sein, denn der Deutsche ist noch fromm, das kann man am besten hier sehen."

Wie d'Albert über England denkt. Die „Wiener Sonn- und Montags-Zeitung" macht auf einen interessanten Brief aufmerksam, den Eugen d'Albert im Beginn seiner ruhmreichen künstlerischen Laufbahn an die Redaktion der „Neuen Musikzeitung" richtete. Der Brief des aus England gebürtigen Künstlers hat folgenden Wortlaut: „Sehr geehrter Herr Redakteur! Vor einigen Tagen bekam ich zufällig ein meine Biographie enthaltendes Exemplar Ihrer vortrefflichen Zeitung in die Hände; gestatten Sie mir, einige sich darin befindende Unrichtigkeiten aufzuklären. Vor allen Dingen verschmähe ich den Titel ‚englischer Pianist'; — leider studierte ich einige Zeitlang in jenem Lande des Nebels, aber während dieser Zeit lernte ich absolut nichts, und hätte ich mich länger dort aufgehalten, wäre ich zugrunde gegangen; infolgedessen haben Sie unrecht, die in Ihrem Artikel erwähnten Herren Engländer als meine Lehrer zu bezeichnen: von ihnen lernte ich nichts, und es könnte auch keiner etwas Ordentliches von ihnen lernen. Alles habe ich meinem Vater, Hans Richter und Franz Liszt zu verdanken. Es ist meine feste Überzeugung, daß das System des Musikunterrichts in England überhaupt ein solches ist, daß jedes Talent, welches sich danach richtet, verloren gehen muß. Ich lebe erst, seitdem ich dieses grausame Land verlassen; ich lebe auch nur für die einzig echte, herrliche deutsche Kunst! München, 29. März 1884. Eugen d'Albert." Der Künstler bekennt sich auch heute noch zu dieser Ansicht. Das beweist der Umstand, daß d'Albert, der sich gegenwärtig in St. Margherita in Italien befindet, — nach erfolgter Anfrage — den Wiederabdruck dieses Briefes ausdrücklich gestattet hat.

Saint-Saëns als Verleumder Deutschlands. Die Münchener Akademie der Tonkunst hatte, wie man sich erinnert, unlängst einen Protest in Form eines offenen Briefes an Camille Saint-Saëns wegen seiner gehässigen Äußerungen über Deutschland und Richard Wagner gerichtet. Der Komponist antwortet jetzt der Akademie in einem Schreiben, das wie ein Ausbruch von Wahnwitz anmutet. Er sagt darin u. a.: „Ich habe nicht vergessen, daß die deutschen Künstler häufig meine Werke aufgeführt haben, daß die deutschen Theater meine Oper ‚Samson' gegeben haben, daß ich deutsche Ordensauszeichnungen in Fülle empfangen habe. Für alles dies bin ich dankbar. Aber was will das heißen? Ein Strom von Blut und Unrat trennt uns von nun an. Ich kann keine Sympathie mehr haben für das Deutsche Reich, das Verträge, die es unterschrieben hat, als ‚Papierfetzen' behandelt, das zu Leipzig die unschätzbaren Werte vernichtet, die ihm Frankreich und England anvertraut haben, das Frauen und Kinder hinschlachtet, das Lazarette bombardiert, die mit Verwundeten angefüllt sind, das unnötigerweise Wunderwerke zerstört, die von der Zeit, von den Kriegen des Mittelalters und von Revolutionen respektiert wurden, das die Zivilisation in die Zeiten der größten Barbarei zurücksinken läßt, das das Recht und die Absicht verkündet, sich drei Viertel von Europa zu unterjochen. Richard Wagner ist die künstlerische Personifikation des modernen Deutschlands geworden. Jeder gute Deutsche stellt sein Bild auf neben dem seines Kaisers. Deutschland hat sich seines Genies bedient, um seine Seele in die aller Völker überfließen zu lassen: deshalb bekämpfe ich ihn ... Ich schrieb vor einigen Jahren: ‚Einst liebte man Deutschland, jetzt fürchtet man es.' Jetzt schreibe ich: ‚Heute haßt man es, man verflucht es, und es hat das wohl verdient.' Camille Saint-Saëns." Die Münchener Akademie hat beschlossen, diesen Brief keiner Antwort zu würdigen.

Paris und die deutsche Musik. In Paris ist zwar die Große Oper noch nicht wiedereröffnet, aber man zerbricht sich doch schon den Kopf, ob man in Zukunft auch fremde Opern, in diesem Falle die deutschen, spielen soll? Wie berichtet wurde, sind die Komponisten Frankreichs, mit Saint-Saëns an der Spitze, für die Boykottierung Wagners und aller deutschen Tonsetzer eingetreten. Um so mehr überrascht ein Urteil, das sich im „Journal des Débats" gegen ein derartiges Verfahren erhebt. Der Verfasser des Artikels fragt, ob der zu erwartende französische Sieg (natürlich!) vielleicht weniger glorreich sein würde, wenn „Lohengrin" nach wie vor gegeben werden würde? Es sei kindisch, ein Land aus der Musikgeschichte zu streichen, das Bach, Gluck, Weber, Schubert, Mendelssohn und Schumann gebar. Wohl gestehe man Frankreich Beethoven zu, weil sein Großvater aus Antwerpen stammte. Wäre aber seine „Symphonie héroique" vielleicht weniger schön, wenn seine Familie seit 60 Generationen schon in Bonn gewohnt hätte? Und Wagners „Tannhäuser", „Walküre", „Die Meistersinger", „Tristan" und „Parsifal" seien, was man auch sagen möge, höchst ehrenwerte Arbeiten. „Laßt uns nur ruhig Wagner spielen ... Tun wir uns nicht das Unrecht an, weniger guten Geschmack und Geist zu zeigen als die Deutschen", die, wie der Verfasser aus den Theaterzetteln nachweist, allerorten klassische französische Opern auf dem Spielplane haben.

Ein weißer Rabe Zu den ausländischen Komponisten, die gegen Deutschland Stellung genommen haben, war auch Puccini gezählt worden. Nach einem Schreiben, das er an den Schriftführer des „Deutschen Bühnenvereins", Rechtsanwalt Artur Wolff, gerichtet hat, aber



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu Unrecht. Der Brief hat folgenden Inhalt: Milano, 21. Dezember 1914. „Sehr geehrter Herr Wolff! Soeben erfahre ich von meinem Verleger, Herrn Ricordi, daß Sie mich zu jenen zählen, welche gegen Deutschland Stellung genommen haben. Es ist mir angenehm, Ihnen im Gegenteil zu erklären, daß ich mich stets von jeder Kundgebung gegen Ihr Land enthalten habe. Mit Hochachtung gez. Giacomo Puccini."

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und die Société des auteurs in Paris. Hermann Kretzschmar hatte kürzlich in einem gegen unsere „musikalische Ausländerei" gerichteten Aufsatz auf Grund irriger Informationen beklagt, daß die Genossenschaft deutscher Tonsetzer im letzten Spieljahre wieder 28 000 Mk. an die Société des auteurs in Paris abgeführt habe, wogegen diese nur 4000 Mk. für Aufführungen deutscher Werke in Frankreich nach Deutschland zurückfließen ließ. Die Genossenschaft weist nun in Form einer Berichtigung in der Allg. M.-Ztg. an der Hand ihrer Jahresschlußabrechnungen mit der Pariser Autorengesellschaft nach, daß sie an diese nicht 28 000, sondern nur 25 029,65 Mk. ablieferte, wogegen die Franzosen nicht 4000, sondern 31 261,16 Mk. der Berliner Gesellschaft auszahlten, so daß also noch ein hübscher Überschuß für Deutschland erzielt wurde und alle die an falsche Zahlen geknüpften Betrachtungen Kretzschmars erfreulicherweise hinfällig werden.

Die Wagner-Sängerinnen Johanna Gadski und Ernestine Schumann-Heink, die in Amerika sehr bekannt und beliebt sind, haben ihr Deutschtum im Ausland mutig verteidigt. Aus New York wird darüber berichtet: Frau Gadski gewährte bei ihrer Ankunft in New York einem Mitarbeiter von „The Sun" eine Unterredung und äußerte sich folgendermaßen: „Bei der Ankunft des Dampfers suchten mich die Berichterstatter der verschiedenen Zeitungen sofort auf, aber kaum hatte ich zu sprechen begonnen, da sagten sie: ‚Mrs. Gadski, es hat gar keinen Zweck, wenn Sie irgendetwas erzählen wollen, das günstig für die Deutschen wäre, denn unsere Zeitungen würden es doch nicht drucken!' Dann werde ich überhaupt nichts für New York sagen', erwiderte ich. ‚Ich habe die ganze Zeit hindurch viele Briefe von hiesigen Freunden empfangen, die mich fortgesetzt warnen, ja nichts über den Krieg zu sagen, da eine jede Äußerung für Deutschland alle Hoffnungen auf eine finanziell gute Saison zerschlagen würde. Ich habe aber diesen Rat nicht befolgt, ich habe mein Deutschtum nicht verleugnet, habe für Deutschland gesprochen und ich hatte eine größere Zuhörerschaft als je zuvor." — Auch Ernestine Schumann-Heink ist unermüdlich für die deutsche Sache in Amerika tätig. Ein Brief der Künstlerin wird unter der Überschrift „Frau Schumann-Heinks ehrliche Indiskretionen" im „The Sun" abgedruckt und viel besprochen.

Richtigstellung. Im Essener Opernreferat des 1. Januarheftes 1915 der „Musik" (S. 43) heißt es u. a.: „Millöckers ‚Feldprediger' jedoch konnte sich nicht halten; die vorstadtmäßige Bearbeitung des Charlottenburger Opernhauses verstimmte die Hörer". Herr Direktor Hartmann teilt uns mit, es gebe keine Bearbeitung des Millöckerschen Werkes durch das Charlottenburger Opernhaus. Damit sei auch jede kritische Beurteilung dieser „Bearbeitung" hinfällig.

Auszeichnungen. Das Eiserne Kreuz zweiter Klasse wurde verliehen dem Mitglied (Trompete) des Berliner Philharmonischen Orchesters Richard Stegmann, dem Musikinstrumenten-Fabrikanten in Markneukirchen Dr. jur. Schuster, z. Z. Vizewachtmeister, dem Musikschriftsteller Dr. Hermann Unger in Köln, dem Hofkapellmeister Fritz Cortolezis in Karlsruhe, dem städtischen Musikdirektor in Aachen, z. Z. Unteroffizier Fritz Busch, dem Kgl. Musikdirektor in Posen Fritz Gambke, z. Z. verwundet in einem Hirschberger Lazarett, dem Kapellmeister Oskar Lucas, Unteroffizier der Reserve, z. Z. in einem Lazarett in Karlsruhe.

## TOTENSCHAU

Auf dem Felde der Ehre gefallen bzw. an den Folgen ihrer Verwundung †: Königlicher Kammermusiker Heinrich Feldtmann, Musikschriftsteller Dr. Otto Rieß (Berlin); Gerhard Häuser, Mitglied des Stadt- und Gewandhausorchesters (Leipzig); der Tonkünstler Hans Stierl (München); Prof. Adolf Benzinger, Lehrer für Klavier und Orgel am Königlichen Konservatorium (Stuttgart); Kapellmeister Hans Wiedey (Weimar).

Am 2. Januar † in Wien im Alter von 84 Jahren Karl Goldmark, Ehrendoktor der Wiener Universität. Am 18. Mai 1830 in dem ungarischen Flecken Keszthely geboren, Violinschüler von Jansa in Wien, trat Goldmark 1847 in das Konservatorium, bildete sich aber nach dessen Schließung durch Privatstudium fort und wirkte dann als Konzertmeister und Dirigent an verschiedenen österreichischen Provinzbühnen. Seinen größten Erfolg erzielte Goldmark mit der „Königin von Saba", die 1875 in Wien zum ersten Male aufgeführt wurde und sich seit nunmehr vier Jahrzehnten auf dem Spielplan aller großen Opernbühnen behauptet hat. Von den späteren Werken „Merlin" (1886), „Heimchen am Herd" (1896), „Die Kriegsgefangene" (1899), „Götz von Berlichingen" (1902) und „Ein Wintermärchen" (1908) vermochte nur das „Heimchen" über den Kreis der Goldmark-Gemeinde hinaus zu dringen. „Merlin" gelangte 1904 umgearbeitet in Frankfurt a. M. zur Aufführung. Neben den Opern haben eine Anzahl anderer Werke den Namen des Tonsetzers in der Musikwelt bekanntgemacht, so seine Ouvertüre „Sakuntala" — ein Jugendwerk, das heute noch viel gespielt wird —, die Symphonie „Ländliche Hochzeit", die symphonische Dichtung „Zrynyi", das Violinkonzert in a-moll. Über Goldmarks weniger bekannt gewordene kammermusikalische Arbeiten wird die „Musik" in einem der nächsten Hefte eine zusammenfassende kritische Studie aus berufener Feder veröffentlichen.

**Schluß des redaktionellen Teils**

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Aktuell!** **Soeben** erschien im Musikverlage von **Rob. Forberg in Leipzig, Talstraße 19:** **Aktuell!**

# Vor dem Hamburger Bismarck-Denkmal

Dichtung von Eberhardt König.

**Melodram** mit begleitender Musik für Orchester oder Pianoforte — Komponiert von **Ludwig Heß / Op. 55.**

**Orchester-Ausgabe** Preis nach Vereinbarung. **Pianoforte-Ausgabe** Preis 3 Mark netto.

Das Werk wurde sofort für das Repertoir von **Ernst von Possart, Ludwig Wüllner, Hofrat K. B. Hofschauspieler Richard Stury, Karl Kenzler** und **Ludwig Heß,** sowie von **Professor Nikisch** und dem Berliner Bismarck-Ausschuß zur Aufführung angenommen.

:::::::::: **Interessenten steht es gern zur Ansicht zu Diensten.** ::::::::::

# MAHLER

**Biographie von Richard Specht mit 90 Bildern**

**4. Auflage**

**Geh. M. 7.50, geb. M. 9.—, in Leder M. 12.—**

**Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W**

**Del Perugia-Schmidl-Mandolinen**



**Mandolen**
**Lauten**
**Guitarren**
**anerkannt die beste Marke**
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
*F. Del Perugia).*
**Allein-Debuet**
**für die ganze Welt**

**C. Schmidl & Co., Triest**
(Oesterreich).

**Kataloge gratis. o Reelste Bedienung.**
**Wiederverkäufer gesucht.**

# CHOPIN

von

**Adolf Weißmann**

mit 84 Bildern.

Zweite Auflage.

Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

## OPERNSPIELPLAN

**Dessau:** Im Hoftheater kam kürzlich „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius zur Aufführung, und zwar in der Fassung, die ihm der Dichterkomponist selbst verliehen hat.

**Köln:** Das Opernhaus beging die Feier des Kaisergeburtstages mit der Aufführung der dreiaktigen vaterländischen Oper „Der alte Dessauer“ von Otto Neitzel.

## KONZERTE

**Berlin:** Am 27. Januar mittags 12 Uhr fand an der Siegessäule eine Dank- und Huldigungsmusik statt, ausgeführt vom Koslecksehen Bläserbunde unter Leitung des Königlichen Kammervirtuosen Ludwig Plaß. Zum Vortrag kamen: „Ein feste Burg ist unser Gott“, mit Fanfaren von Julius Kosleck; Das Altniederländische Dankgebet, in der Einrichtung Albert Beckers; „Die Deutschen 1914/15“, symphonisches Tonstück auf die Worte:

„Treu der Heimat, stark, mild und hehr,
Groß in Werktat, einig zur Wehr;
Wilhelms, des Gottesarms, Volk seht da!
Heil uns im Reiche Germania!“

von Ludwig Plaß.

**Eisenach:** Bei einem Kirchenkonzert gelangte die im Original in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindliche, bisher unbekannte Michaelis-Kantate von Bach zur Uraufführung. Von Musikdirektor Rinkers bearbeitet und unter seiner Leitung wiedergegeben, erzielte das Werk eine tiefe Wirkung. Der Text der Kantate, der zum Schluß die Bitte um Frieden enthält, macht sie zur Aufführung während der Kriegszeit besonders geeignet.

**Lüttich:** Auf Veranlassung des Festungskommandanten, Oberstleutnant Scheffer, fand am 17. Januar im Königlichen Konservatorium vor Offizieren, Mannschaften und eingeladenen Gästen ein großes Konzert statt. Mitwirkende waren das Aachener Städtische Orchester, der Männergesangverein „Konkordia“ aus Aachen sowie Prof. Cahnbley (Würzburg).

**Tsingtau** (Kiautschau): Der Verein für Kunst und Wissenschaft hatte an musikalischen Veranstaltungen für die Zeit vom September 1914 bis Ende 1915 vorläufig das folgende Programm aufgestellt: Dvořák (Stabat mater), Gade (Erlkönigs Tochter), Mendelssohn (Walpurgisnacht), Brahms (Schicksalslied; Altrhapsodie; Der Abend), Wolf (Feuerreiter; Frühlingschor aus „Manuel Venegas“), ferner ein Kirchenkonzert am Totensonntag, fünf Liederabende, zwei musikalisch-dramatische Abende, vier Klavierabende, einen Kammermusik-Abend sowie Konzertaufführungen von „Figaros Hochzeit“ und dem „Fliegenden Holländer“.

**Wormeldingen** (Luxemburg): Die hier liegende deutsche Landsturmkompagnie gab unter dem Protektorat der Gemeindeverwaltung ein recht gut besuchtes Konzert im Gemeindehause. Die Aufführungen fanden lebhaften Beifall. Zum Schluß brachte der Hauptmann ein Hoch

**WILHELM HANSEN EDITION, LEIPZIG**

Nr. 1672

**BEETHOVEN**
**Ecossaisen**
Frei bearbeitet für Klavier von
**Edmund Parlow**
60 Pfg.

Nr. 1643

**EDVARD GRIEG**
**Ave, maris stella**
Für Violine mit Klavierbegleitung übertragen von **Carl Flesch**
M. 1.50

Nr. 1660

**FINI HENRIQUES**
**Das Spinnrädchen**
Klavierstück
M. 1.50

Nr. 1667

**GUSTAVE LAZARUS**
**Jugendfreuden**
Fünf ganz leichte Vortragsstücke für Klavier
Op. 168. M. 2.—
1. Russischer Tanz. 2. Fanfare. 3. Puppenball. 4. Tempo di Menuetto. 5. Kriegsmarsch

Nr. 1668

**TRYGVE TORJUSSEN**
**Norwegische Melodien**
Sieben Stücke für Klavier
Op. 15. M. 2.—
1. Brautlied. 2. Die Hirtenflöte. 3. Schelmerei. 4. Bauerntanz. 5. Der ertränkte Bock. 6. Klagelied. 7. Spielerei.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Berlin W**

**Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76**

**Blüthner-Saal**

**Klindworth-Scharwenka-Saal.**

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

**Oscar Schwalm's Piano-Magazin**

**„Blüthner-Pianos" Lützowstraße 76.**

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

Soeben erschienen:

**Katalog 185**

**Opern, Oratorien und größere Gesangswerke in Partituren. Stimmenmaterial zu Opern und Vokalwerken** (1352 Nummern)

**Katalog 186**

I. **Musik-Kataloge** (Kataloge öffentlicher Bibliotheken, Kataloge privater Bibliotheken). II. **Musikbibliographie.** III. **Allgemeine Musik- und Operngeschichte.** IV. **Musik- und Operngeschichte einzelner Städte und Provinzen** (1934 Nummern).

☛ Ankauf von Musikliteratur und Autographen jeglicher Art.

**Verlangen Sie unsere neuesten**

**Kataloge**

**Schuster & Loeffler, Berlin W 57.**

auf den Deutschen Kaiser und die Großherzogin von Luxemburg aus, worin alles einstimmte. Auch wurden die luxemburgische und die deutsche Nationalhymne gesungen. Nach dem Konzert legte jeder ein Scherflein in die Mütze eines Soldaten. Das Ergebnis wird für verwundete Krieger verwandt werden.

## TAGESCHRONIK

Der einzige „wirklich preußische Komponist". Vincent d'Indy, lesen wir im B. T., richtete einen Brief an den Pariser Gemeinderat, in dem er auffordert, dem Skandal ein Ende zu machen, daß im Herzen von Paris ein erzpreußischer Name schamlos fortertönt. Dieser erzpreußische Name ist Meyerbeer, nach dem bekanntlich eine Pariser Straße benannt ist. Vincent d'Indy bezeichnet Meyerbeer als den einzigen wirklich preußischen Komponisten, da alle anderen deutschen Tonmeister Sachsen oder Österreicher seien und Beethoven ein Belgier. Der „Temps" spendet dem Gedanken d'Ind'ys begeisterten Beifall. Das Blatt schreibt: Falls die Klänge der deutschen Musik die französischen Patrioten verletzten, solle man das Säuberungswerk mit diesem Preußen beginnen. Der „Temps" drückt auch die Hoffnung aus, daß Meyerbeer dauernd aus Frankreich verwiesen bleibe, wenn auch andere deutsche Komponisten nach dem Krieg und in der folgenden Übergangszeit wieder zugelassen werden sollten ... Wir verzichten auf eine Kritik der Torheit, welche die Empfindungen aus dem Kriege von heute auf die Kunst der Vergangenheit übertragen will, möchten aber doch feststellen, daß die Bemühung, Meyerbeer als den einzigen „wirklich preußischen Komponisten" zu bezeichnen, ziemlich komisch wirkt. Meyerbeer ist zwar in Berlin geboren, hat aber in Paris seine Erfolge errungen und ist in Paris gestorben. Sogar, als er Königlich Preußischer Generalmusikdirektor wurde, teilte er sein Leben zwischen Berlin und Paris und ließ alle seine Opern zuerst in der französischen Hauptstadt aufführen. Vor seiner französischen Zeit schrieb er in Italien italienische Opern. Sechs Jahre nach der letzten von dieser Art („Il crociato in Egitto") schuf er sein erstes französisches Werk „Robert le diable", das, ebenso wie „Hugenotten", „Prophet", „Dinorah", „Afrikanerin", in Paris zuerst gegeben wurde. Man kann von diesem Preußen sogar sagen, daß er mit seinem Textdichter Scribe zusammen „die" große französische Oper erst geschaffen hat. Von deutschen Meistern, besonders von Schumann und Wagner (der Meyerbeer sein Franzosentum vorwarf!), ist die Art Meyerbeers, zum Teil in sehr unberechtigter Weise, bekämpft worden; von den Franzosen dagegen wurde dieser „echtpreußische" Komponist bisher fast als Landesgenosse gefeiert, wie auch die Benennung der Rue Meyerbeer beweist. Wenn jetzt die Franzosen das Straßenschild herunternehmen wollen, brauchen wir Deutschen uns deshalb nicht zu ereifern. Wir erlauben uns aber, diese Art von Patriotismus für ebenso kindisch zu halten, wie den Versuch, aus dem deutschen Beethoven einen Belgier zu machen.

Kremser und das Lied vom Prinzen



Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

## Verlags-Neuigkeiten

# EDITION BREITKOPF

### Für Klavier zu 2 Händen

E. B. Nr.

**Joh. Seb. Bach, Ausgewählte Werke**
für den Konzertvortrag eingerichtet von **F. Busoni**

4764. Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders . . . . . M. 2.—
4765. 4 Duette . . . . . M. 2.—
4766. Fantasia, Adagio e Fuga . . . . . M. 2.—

**J. Sibelius, Op. 74. Lyrische Stücke**

4491. Ekloge . . . . . M. 2.—
4492. Sanfter Westwind . . . . . M. 2.—
4493. Auf dem Tanzvergnügen . . . . . M. 2.—
4494. Im alten Heim . . . . . M. 2.—

### Für Violine und Klavier

**Joh. Seb. Bach, Sonate F moll**

4771. Für den praktischen Gebrauch eingerichtet von **Max Reger** . . . . . M. 3.—

### Einstimmige Gesänge

**Arien-Album** Herausgegeben von **Karl Schmidt**

3727. Tenor-Arien Band I . . . . . M. 3.—

## AUSGABEN FÜR HAUS- UND KONZERTGEBRAUCH

### Einstimmige Gesänge

**K. Bleyle,** Op. 30. „Die Mütter, die längst in der Erde ruhn". Gedicht von **Leo Sternberg** . . . . . M. 1.20

### Mehrstimmige Gesänge

**Rich. Fricke,** Op. 60. Dankhymnus nach Worten des 95. Psalms für fünfstimmigen gemischten Chor, Solostimmen und Knabenchor. Partitur M. 1.50
4 Stimmen . . . . . je M. 0.15

### Für Klavier und Orchester

**Joh. Seb. Bach,** Konzert Nr. 1 in C moll für 2 Klaviere mit Streichorchester. Zum Konzertgebrauch eingerichtet von **Max Reger.** Partitur M. 7.50
5 Streichstimmen . . . . . je M. 0.30
2 Klavierstimmen in Partitur (E. B. 4774) *) . . . . . M. 1.50
(*) Zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich.)

— Konzert Nr. 2 in C dur für 2 Klaviere mit Streichorchester. Zum Konzertgebrauch eingerichtet von **Max Reger.** Partitur . . . . . M. 7.50
5 Streichstimmen . . . . . je M. 0.30
2 Klavierstimmen in Partitur (E. B. 4775) *) . . . . . M. 1.50
(*) Zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich.)

— 5. Brandenburger Konzert in D dur für Klavier, Flöte und Violine mit Streichquartettbegleitung. Zum Konzertgebrauch eingerichtet von **M. Reger.** Partitur M. 7.50
Klavier . . . . . M. 3.—
Flöte und Violine . . . . . je M. 1.—
4 Streichstimmen . . . . . je M. 0.30

**F. Busoni,** Op. 44. Indianische Phantasie für Klavier u. Orchester. Partitur M. 15.—
25 Orchesterstimmen . . . . . je M. 0.90

### Für Blechblasinstrumente und Pauken

**F. Lubrich d. Ä.,** Op. 102. Heil, Kaiser, dir! **Neue deutsche Nationalhymne.** Dichtung von **Karl Pätzold.** Partitur . . . . . M. 1.—
12 Stimmen . . . . . M. 2.—



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eugen. Der „Voss. Ztg." wird geschrieben: Eduard Kremser, der jüngst gestorbene Ehrenchormeister des Wiener Männergesangvereins, hat als Vertoner von Chören Anerkennenswertes geschaffen. Viele seiner Arbeiten wurden Gemeingut der deutschen Gesangvereine, so seine Einrichtungen der niederländischen Volkslieder, des Prinz-Eugen-Liedes u. a. m. Das Prinz-Eugen-Lied interessiert uns jetzt naturgemäß besonders. Dem „edlen Ritter" gelang es, in der Nacht vom 16. zum 17. August 1717 den Türken die Festung Belgrad wieder abzunehmen; er wurde dann von einem Ungenannten in volkstümlicher Art besungen. Das allbekannte Lied soll von einem brandenburgischen Soldaten herrühren, der in Eugens Heer mitkämpfte. Zum ersten Male gedruckt wurde es 1818 in den anonym erschienenen Deutschen Liedern für jung und alt, herausgegeben vom Konsistorialrat Groß in Koblenz und dem Komponisten Bernhard Klein. Die älteste erhaltene Liederschrift befindet sich in einer Sammlung, die die Leipziger Stadtbibliothek besitzt. Der Titel lautet: „Musikalische Rüstkammer auff der Harffe aus allerhand schönen und lustigen Arien, Menuetten usw. 1719." Das Manuskript besteht aus 174 Seiten, durchweg von derselben Hand geschrieben, ausgenommen der später auf einer leer gebliebenen Seite (144) hinzugefügte „Prinz Eugenius". Von dem Gedichte enthält diese Quelle nur die erste Strophe. Über das Lied und sein Alter tauchen immer wieder irrige Angaben auf. Es leuchtet ein, daß die meist als Entstehungszeit angegebene Jahreszahl 1819 nicht nur unerweislich, sondern geradezu verdächtig ist. Kremser hat sich der Sache angenommen und die von ihm gelieferte Orchesterbearbeitung der Melodie wurde volkstümlich; auf seiner Partitur steht 1711! Selbstverständlich kann die sechs Jahre später erfolgte Übergabe „der Festung Belgrad" nicht schon 1711 besungen worden sein. Der Gedanke lag nahe, daß Kremser die Melodie vielleicht irgendwo entdeckt hatte, als Tanz oder verknüpft mit einem anderen Text. Auf eine Anfrage erklärte seinerzeit Kremser indes folgendes: „Die Angabe der Jahreszahl 1711 beruht auf einem Druckfehler, der sich in die erste Ausgabe der Bearbeitung eingeschlichen hat. Die älteste Notierung, die Herbeck seinerzeit auffand, als er beauftragt wurde, eine Kantate für die Enthüllung des Eugen-Monumentes in Wien zu schreiben, datiert vom Jahre 1719." Es wäre endlich an der Zeit, auf den Programmen die richtige Zahl zu verzeichnen.

Gute Menschen haben keine Lieder! Der „Basler Anzeiger" berichtet folgendes: Im „Temps" vom 14. Januar gibt Pierre Mille die Äußerung eines Liller Bürgers über den Einmarsch der Deutschen wieder. Dieser Einwohner von Lille sagt darüber folgendes: „Nun wohl, ich wußte, daß diese Leute da von Verbrechen bedeckt waren, ich wußte, daß sie die gleichen waren wie die Mörder in Belgien und in Orchies; aber ich konnte nicht umhin, sie zu bewundern. Es war so schön! Sie marschierten mit ihrem Paradeschritt, der lächerlich ist; ihre Uniformen, Farbe reseda, waren voll Flecken, unsauber! Aber das verlor sich alles in ihrem Gesang. Ernste Gesänge, dreistimmig, fast religiös. Nicht eine Stimme, die falsch tönte; das war Musik, wahre Musik, volkstümlich, aber nicht gemein, einfach und doch durchgeistigt. In diesem Augenblick, kann ich Sie versichern, war ich am unglücklichsten. Ich dachte: ‚Wir werden siegen, ich bin dessen gewiß. Man wird sie von hier verjagen, man wird ihnen einen Frieden auferlegen, der sie für immer außerstande setzen wird, zu schaden. Aber wir werden das niemals haben.' Können Sie mir erklären, woher das kommt, daß es unmöglich scheint, daß der Sinn für wahre und volkstümliche Musik in Frankreich durchdringe?" Und was sagt Mille dazu? Er gibt folgende Antwort: „Nun, es ist möglich, wenn man sich alles gut überlegt, daß die Völker, die auf einem gewissen Grad der Zivilisation angelangt sind, die Musik nicht mehr empfinden. Man braucht, um dafür das aufrichtige und gesunde Gefühl zu erhalten, einen gewissen Grad von Barbarismus. Das könnte erklären, warum die Engländer schon länger als wir selbst dieses Gefühl und diesen Geschmack verloren haben, und warum ihn die Deutschen noch haben. So wäre es, um die Musik zu lieben, unentbehrlich, wild genug geblieben zu sein, um mit Herzensfröhlichkeit kleine Kinder ermorden zu können. Hier ist Stoff zur Überlegung." Ist das nicht zynisch? fragt das schweizerische Blatt. Bei uns denkt man darüber anders, bei uns würde man vielleicht sagen: wo man singt, da laß dich ruhig nieder, böse Menschen haben keine Lieder. Statt dessen vergiftet eine gewisse Presse mit derartigen wenig geistreichen Aperçus die Seele ihres Volkes.

Das deutsche Lied in Amerika. Wir haben schon einmal darauf hingewiesen, in wie tapferer und temperamentvoller Weise Frau Schumann-Heink für die deutschen Interessen in Amerika eingetreten ist. Jetzt teilt die „Norddeutsche Allgemeine Zeitung" folgendes mit: „Die berühmte Altistin Frau Schumann-Heink, die jetzt in Amerika ansässig ist, hat jüngst dort einen Liederabend veranstaltet, über dessen Verlauf der Kritiker des New-Yorker ‚Herald' also berichtet: . . . Wo stand die wunderbare Sängerin, als es in gewissen Kreisen fast zur Mode wurde, sein Deutschtum diskret zu ignorieren? Als ein öffentliches Bekenntnis zur deutschen Sache auf der Konzertbühne zum mindesten ein Wagnis war? Frau Ernestine Schumann-Heink hat die erste Gelegenheit ergriffen, freimütig Farbe zu bekennen. Sie hat kürzlich ihr erstes großes New-Yorker Konzert gegeben, und bei dieser Gelegenheit hatte ein wahrhaft kosmopolitisches Auditorium die Sängerin mit frenetischem Beifall überschüttet. Man hatte ihr Blumen überreicht und wollte nicht müde werden, immer neue Zugaben von der Diva zu verlangen. Und da, am Schluß ihres Konzerts, da legte Frau Schumann-Heink vor aller Welt demonstrativ ihr Glaubensbekenntnis ab. Mit stolzem Schritte trat sie bis dicht vor die Rampe, als ob sie ihre Botschaft so recht eindringlich hinausschmettern wollte in den dichtgefüllten Saal. Und als dann endlich Ruhe eingetreten war, da sang sie Hugo Wolfs ‚Heimweh', das prächtige Lied, das so wunderbar die Liebe und das Sehnen nach der deutschen Heimat atmet. Nie hat Frau Schumann-Heink



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schöner und vollendeter gesungen. Und als sie dann geendet hatte: ‚Grüße dich, Deutschland, aus Herzensgrund!', da herrschte einen Augenblick atemlose Stille im Saale. Einen Augenblick nur, dann brach es los, urgewaltig. Aber auch die anderen, hingerissen von ihrem Liede, wie bezaubert von der Innerlichkeit ihres Gesanges, schlossen sich an. Es war ein Moment, den keiner der Besucher des Konzerts je vergessen wird. Wir Deutschamerikaner aber werden Frau Schumann-Heink ihr Glaubensbekenntnis nie vergessen."

Chopin und die Russen. Das Petersburger Nachrichtenbureau brachte folgende Meldung, die ihren Weg auch in neutrale Blätter gefunden hat: „In der Kirche zu Brocktoff (soll heißen Brochow bei Sochaczew), dem Tauforte des Komponisten Chopin, sollen die Deutschen eine dort befindliche Bronzetafel entfernt haben, die an dies Ereignis erinnerte. Ferner beschuldigt man sie, die alte katholische Kirche angesteckt zu haben." Diese ganze Nachricht ist zweifellos zu dem Zwecke erfunden, die polnische Bevölkerung gegen die deutschen Soldaten aufzustacheln. Die neuere Chopin-Literatur nennt keine Bronzetafel in der Kirche in Brochow, berichtet aber wohl von einem eisernen Obelisken, der 1894 unter unfreundlichem Verhalten russischer Behörden dem Komponisten in dessen bei Brochow gelegenem Geburtsort Wola Zelazowa errichtet wurde. Die oben erwähnte russische Lügenmeldung in Verbindung mit dem liebevollen, von Delcassé und Grey eingegebenen Interesse für polnische Denkmäler hat gerade in diesem Sonderfalle einen merkwürdigen Beigeschmack. Begrüßt doch Chopin in seinem Tagebuch die 1831 in Warschau einrückenden Russen als Barbaren, vor denen weder Haus noch Kirche, weder wehrlose Frauen noch selbst Tote in den Gräbern sicher seien. Empört ruft er aus: „O Gott, wartest du noch? Ist das Maß der Moskowiter Morde noch nicht voll und reif für eine Rache? Oder bist du gar selbst ein Moskowiter?"

Mascagni und die deutsche Kunst. Englische und französische Zeitungen wußten zu berichten, daß die italienischen Musiker Puccini, Leoncavallo und Mascagni in Italien eifrige Propaganda gegen Deutschland und die deutsche Kunst trieben. Die beiden ersteren haben sich bereits gegen die englisch-französischen Verdächtigungen verwahrt, nun nimmt auch Mascagni Gelegenheit, die Lügenmeldungen unserer Gegner zu kennzeichnen. Ein in Kassel lebender italienischer Musiker, Vincenco Murzilli, wandte sich, wie man der „Frkf. Ztg." mitteilt, an Mascagni mit der Bitte, ihm über die Verdächtigungen, von denen deutsche Zeitungen auf Grund der Meldungen englischer und französischer Blätter zu berichten wüßten, Aufklärung zu geben. Der Künstler hat darauf an seinen Landsmann das folgende interessante Schreiben gelangen lassen: „Ardenza-Livorno, den 16. Januar 1915. Ich erhalte hier in Livorno Ihren Brief vom 4. d. M. und bin erstaunt über das, was Sie mir sagen. In meinem ganzen Leben habe ich mich weder mit Politik noch mit öffentlichen Angelegenheiten befaßt und habe mich immer auf meine Kunst konzentriert, die mich vollständig in Anspruch nimmt. Ich habe nie daran gedacht, Propaganda gegen die ausländische Kunst zu machen, und habe seit vielen Jahren keine Konferenz veranstaltet. Als ich von dem Präsidium der Volkshochschule (Università Popolare) meiner Stadt (Livorno) eingeladen wurde, habe ich über Gioacchino Rossini gesprochen und naturgemäß die Größe dieses unsterblichen Meisters gefeiert. Das ist alles, und mehr habe ich nicht zu sagen, weil ich kein Verlangen fühle, mich gegen lächerliche Angriffe zu verteidigen, die mich nicht berühren können. Meine ganze künstlerische Laufbahn ist ein feierlicher Beweis meines Gewissens und meines künstlerischen Verständnisses . . ."

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig. Seit 1876 erscheinen diese „Mitteilungen", immer mit regem Interesse von der musikalischen Welt aufgenommen, und auch der Weltkrieg hat ihr Erscheinen nicht aufgehalten. No. 115 ist soeben erschienen. Sie trägt echt zeitliches Gepräge: als Titel ein prächtiges Soldatenbild von Angelo Jank zu der Sammlung „Unsere Feldgrauen", die die bekanntesten Marsch- und Lagerlieder neben vaterländischen Liedern zum Singen oder Spielen bringt. „Neue Flugblätter" sind verzeichnet, von denen das schon recht weit verbreitete „Reservistenlied 1914" von dem bedeutenden Münchener Philologen Otto Crusius in Text und Melodie wiedergegeben ist, die neue deutsche Nationalhymne „Heil, Kaiser, dir!" von Fritz Lubrich (Vater), aber als vollständige Gesangsausgabe mit Klavierbegleitung. Die Männergesangvereine werden auf den Kriegs- und Soldatenlieder zeitgenössischer Komponisten enthaltenden 4. Band von „Deutscher Männerchor" hingewiesen und Sänger und Sängerinnen auf das tiefernste Lied Karl Bleyles „Die Mütter, die längst in der Erde ruhn, müssen noch einmal die Arme auftun". Auch sonst ist noch verschiedene vaterländische Musikliteratur vertreten. Die Geiger wird das Klassische Vortragsalbum interessieren, eine Sammlung wertvollster und wirkungsvollster Sätze aus den Werken der Klassiker; für die jugendlichen Klavierspieler ist die neu durchgesehene Ausgabe von Carl Reineckes meisterlicher Sammlung „Unsere Lieblinge". Eine ausführliche Abhandlung findet Ferruccio Busoni als Komponist seiner beiden Orchesterwerke Symphonisches Notturno und Indianische Phantasie; er ist aber auch, gleich Max Reger, als Bearbeiter von Werken Bachs vertreten. Auf Händels „Judas Maccabäus" als zeitgemäßes Oratorium weist Hermann Kretzschmar in einem Geleitwort hin. Besondere Beachtung wird die Ankündigung der Ouvertüre zu Wagners romantischer Oper „Die Feen" finden, ebenso die neue Ausgabe der Klavierwerke von Mendelssohn-Bartholdy. Der in erster Linie als Musikschriftsteller bekannte Münchener Professor Adolf Sandberger erfährt eine Würdigung zum 50. Geburtstage von Theodor Kroyer. Als ein weiteres Denkmal zur Geschichte des deutschen Liedes wird der Band „Harmonische Freude musikalischer Freunde" von Philipp Heinrich Erlebach eingeführt, ihm folgen die Berichte über die 1618 unter dem Titel „Opella nova" entstandenen geistlichen



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzerte von J. H. Schein, über die Geschichte der weltlichen Solokantate von Eugen Schmitz, die neuen Handbücher der Musiklehre von Schaefer, Eichberg und Kracke usw. Besondere Erwähnung verdient noch die Ergänzung und Ausgestaltung der Volksausgabe von Wagners Sämtlichen Schriften und Dichtungen durch Aufnahme der Autobiographie „Mein Leben", wodurch die Ausgabe auf 16 Bände angewachsen und zur größten gegenwärtig möglichen Vollständigkeit gelangt ist. Eines der wichtigsten Wagner-Bücher, die Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk, hat ebenfalls eine Neugestaltung erfahren. Den Schluß des Heftchens, das allen Interessenten auf Verlangen kostenlos übermittelt wird, bilden die Einführungen zu den Lebensbeschreibungen Engelbert Humperdincks, zu den Lebenserinnerungen einer der bedeutendsten, gefeiertsten Wagnersängerinnen, Rosa Sucher: „Aus meinem Leben", und die im Winter 1870/71 vor den Toren von Paris entstandenen „Träumereien an französischen Kaminen" Leanders.

Berichtigung. Auf S. 91 des 2. Januarheftes 1915 der „Musik" ist im Titel und im Text der Musikalienbesprechung No. 101 der Name des Verfassers versehentlich falsch wiedergegeben: er lautet Wyrott und nicht Wyroff.

Der Mannheimer Hofkapellmeister Artur Bodanzky ist vom Herbst ab als Erster Kapellmeister der deutschen Oper für das Metropolitan Opernhaus in New York verpflichtet worden.

## EINGESANDT

(Unter persönlicher Verantwortung des Einsenders)

### Berichtigung

Zu der in Heft 1 des XIV. Jahrgangs (Mozart-Heft) dieser Zeitschrift abgedruckten Besprechung meines vor einem Jahre im Inselverlage erschienenen Buches „Wolfgang Amadee Mozart" sind folgende Berichtigungen nötig:

Der Referent, Ernst Lewicki, behauptet, ich sähe mein Buch „als die moderne Mozart-Biographie an". In Wahrheit aber habe ich mich niemals weder in meinem Buche noch sonstwo in diesem Sinne geäußert; im Gegenteile spreche ich in der Einleitung (Bd. I, S. 25) ausdrücklich von der „essayistischen Form" meines Werkes.

In seinem ersten Zitat aus meinem „Mozart" (S. 42 der Besprechung, Zeile 12) fügt Lewicki eigenmächtig — und zwar nicht in den sonst üblichen eckigen Klammern — die nicht von mir herrührenden Worte hinzu: „d. h. nur vom Cembalo und Baß begleitet". An dieser Stelle mißversteht mich Lewicki überhaupt schwer zu meinem Nachteile. Die angegriffene Stelle in meinem Buche (Bd. II, S. 171) heißt nämlich: „Damit (d. h. in der Erkennungsszene) schafft sich Daponte einen genialen Höhepunkt". Ich meine natürlich die Stelle kurz nach dem Quartett (No. 9) des ersten Aktes, die in meiner Nachdichtung des Textbuches wie folgt lautet:

Juan: ... Wenn je ich Euch soll dienen ...
(wirft Anna einen eigentümlichen glutvollen Blick zu, an dem sie urplötzlich den Mörder ihres Vaters erkennt)
Wollt zu mir Euch bemühen!
(Er will ihr galant die Hand küssen.)
Anna (entreißt sie ihm) ...

Diese dramatisch und schauspielerisch bedeutsame Szene, dieser geniale Höhepunkt, geht im Secco-Rezitativ verloren. Hierauf bezieht sich meine Betrachtung: „Mozart hätte seinen Textdichter ersuchen müssen, gerade dies sich nicht im Secco-Rezitativ ereignen zu lassen." Lewicki nun verwechselt die Erkennungsszene mit der sofort darauffolgenden Szene, wo Anna den Verführungsversuch ihrem Octavio erzählt. Wenn ich diese Szene, die dramatisch ein Ruhepunkt ist, gemeint hätte, so hätte ich von einem „Rezitativ" und nicht von einem „Secco-Rezitativ" gesprochen. Ohne seine Quelle zu nennen, hat übrigens Lewicki diesen Irrtum in der Auffassung meiner Erörterung aus der Besprechung meines Buches durch Karl Krebs im „Tag" vom 15. Juli 1914 übernommen, und leider ohne die Sache selbst nachzuprüfen.

Das zweite „krasse Beispiel" meiner Flüchtigkeit — wie Lewicki sich ausdrückt — bleibt somit das einzige. Da ich die G-dur Kavatine (bei mir Bd. II, S. 134) ebenso wie die B-dur Arie „Il mio tesoro . . ." (Bd. II, S. 154) in neuen Nachdichtungen bringe, so ist meine Verwechselung (Bd. II, S. 135) der beiden Rochlitzschen Texte hierzu doch recht bedeutungslos. Rochlitz hat bekanntlich beide Arien gleich schlecht übersetzt.

Zu Lewickis Behauptung, mein Buch sei „von der ernsthaften Kritik" zurückgewiesen worden, muß ich in berechtigter Wahrung meiner Interessen auf die Beurteilungen hinweisen, die mein Buch durch namhafte Sachverständige wie Prof. Ferdinand Pfohl, Dr. Wilhelm Kienzl, Prof. Wilhelm Weber, Prof. Johannes Schreyer, Dr. Georg Kaiser, Dr. Ernst Decsey, Hermann Bahr, Prof. E. E. Taubert, Walter Dahms, ferner im „Kunstwart", in den „Bayreuther Blättern" usw. erfahren hat.

Was schließlich das von mir vielfach zitierte französische Mozart-Buch von Wyzewa und St. Foix (Paris, 1912) anbelangt, so habe ich eine vollständige autorisierte Verdeutschung dieses für die Mozart-Wissenschaft wichtigen Werkes dem bekannten Musikverlag Breitkopf & Härtel erfolglos angeboten, und zwar ein Jahr vor dem Erscheinen meines eigenen Buches. Somit kann mich also auch dieser Vorwurf Lewickis nicht treffen.

Dresden, am 27. Januar 1915.

Hauptmann Dr. Arthur Schurig

## TOTENSCHAU

Ende Januar † in Goddelau i/H., 41 Jahre alt, Max Ibach, ein Urenkel des Begründers der Pianofortefabrik Rud. Ibach Sohn und Mitinhaber der Firma.

In St. Petersburg † im Alter von 64 Jahren die preußische Hofpianistin und österreichische Kammervirtuosin Annette Essipow. Die einst vielgefeierte Künstlerin war eine Meisterin ihres Instruments und bezauberte mit ihrem leidenschaftlich-poetischen Spiel.

**Schluss des redaktionellen Teils**

**Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg**



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BEETHOVENS
# SÄMTLICHE BRIEFE

in 5 Bänden / Ausgabe Kalischer-Frimmel
Jeder Band geh. M. 4.20, geb. M. 5.50

**SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W**

# MAHLER

**Biographie von Richard Specht mit 90 Bildern**

**4. Auflage**

**Geh. M. 7.50, geb. M. 9.—, in Leder M. 12.—**

**Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W**

**Del Perugia-Schmidl-Mandolinen**



**Mandolen**
**Lauten**
**Guitarren**
**anerkannt die beste Marke**
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
*F. Del Perugia).*

**Allein-Debuet**
für die ganze Welt

**C. Schmidl & Co., Triest**
(Oesterreich).

**Kataloge gratis. ○ Reelliste Bedienung.**

**Wiederverkäufer gesucht.**


„Schickt Bücher ins Feld" ist die Mahnung, die ein der heutigen Nummer beigelegtes, sehr reizvoll ausgestattetes Bücherverzeichnis der Verlagsbuchhandlung Philipp Reclam jun. in Leipzig den Daheimgebliebenen ans Herz legt. Eine Aufforderung, die jeder Einsichtige nur nachdrücklich unterstützen kann. Geistige Anregung ist dem deutschen Soldaten, dem „kulturlosen Barbaren", auch im Felde ein Bedürfnis; ein handliches Büchlein, das kaum das Gepäck beschwert und in Ruhestunden geistige Anregung gewährt, nimmt jeder gern in Tornister oder Tasche mit. Gute Bücher sind uns keine Luxusgegenstände, sondern höchst notwendige Dinge; wie sehr unentbehrlich, sagt wohl jedem von uns mancher Brief aus dem Felde. Auch auf dem erwähnten Verzeichnis sind einige solcher recht eindringlich sprechenden Stellen wiedergegeben.

Ein kleines Buch läßt sich so manchem Feldpäckchen ohne Gewichtsüberschreitung noch beifügen. Die Bücher der allbekannten Reclamschen Universal-Bibliothek sind mit ihrem geringen Gewicht, bequemen Format und billigen Preis (nur 20 Pfg. jede Nummer) wie dazu geschaffen.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Frau Felix Schmidt-Köhne** Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
**Professor Felix Schmidt** Ausbildung im Gesang
◇ für Konzert und Oper ◇
**BERLIN W 50,** Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

**Otto Brömme** (Baß) Oratorien, :: Lieder ::
**Buchschlag** (Hessen) b. Frankfurt a. M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

**Otto Nikitits, Violinist**
**Lucie Nikitits, Pianistin**
**KONZERTE.**
Unterricht. ◇ Kammermusik.
**Berlin-Wilm.,**
Uhlandstraße 138/9.

**Ellen Andersson** : Pianistin Unterricht
**BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.**

**Berthold Knetsch**
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 38, Gartenhaus.
Zu sprechen täglich von 2—3.
**Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel**
(Im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
**Prospekte unentgeltlich.**

**Inka v. Linprun**
**Geigenkünstlerin und**
**:: Violinpädagogin ::**
BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.
Sprechstunde 2—3 Uhr.

**Margarete Hinz**
Koloratur-Sopran. — Konzert. — Unterricht.
**LEIPZIG, Scharnhorststraße 10.** Sprechstunde: tägl. 2—3 Uhr.

# Die Original-Einbanddecke

zum letzten Quartal des 13. Jahrgangs der MUSIK ist erschienen; die Decke zum 1. Quartal des laufenden 14. Jahrgangs ist gegen Mitte Februar zu erwarten

**Preis: 1 Mark**

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. VIII Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## NEUE OPERN

**Ruggiero Leoncavallo:** „La Candidata“, eine dreiaktige Operette, hat kürzlich im Teatro Nazionale in Rom ihre Uraufführung erlebt.

## OPERNSPIELPLAN

**Charlottenburg:** Das Deutsche Opernhaus beabsichtigt noch in dieser Spielzeit die „Götterdämmerung“, „Don Juan“ und den „Wildschütz“ herauszubringen.

**Lille:** Hier wird sich Anfang dieses Monats für vierzehn Tage ein deutsches Theater auftun. Bei freiem Eintritt sollen abwechselnd Opern und Schauspiele aufgeführt werden. Die Leitung hat Kammersänger Alois Pennarini, Direktor des Nürnberger Stadttheaters, zurzeit als Mitglied des bayrischen Freiwilligen-Sanitätskraftfahrkorps im Stabe der Armee des bayrischen Kronprinzen.

## KONZERTE

**Leipzig:** Der Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli, Leipzig, bekanntlich die größte farbentragende studentische Korporation Deutschlands, ist in einer Weise am Kriege beteiligt, die in weitesten Kreisen bekannt zu werden verdient. Die Kunst des Gesanges, die der Paulus seit 1822, also schon seit jener Zeit, wo der vierstimmige Männergesang, eine künstlerische Frucht der deutschen Befreiungskämpfe, überhaupt erst entstand, pflegt, hat in den Paulinern, und zwar in den jungen und den alten, einen Idealismus und eine Begeisterungsfähigkeit geweckt und erhalten, die in diesem großen Kriege einen ehernen Ausdruck gefunden haben. Es war wenige Tage nach der Kriegserklärung Österreichs an Serbien, da zogen die Pauliner zur Mitternacht, geschmückt mit dem leuchtenden Blau ihrer Bänder und Mützen, zum Siegesdenkmal auf den Markt der Stadt Leipzig. In markigen Worten und mit einem „Burschen heraus“, wie es feuriger und überzeugter nie gesungen ward, gelobten sie hier der hehren Germania, daß sie, falls der Kaiser zu den Fahnen riefe, dem Vaterlande die Treue, deren Farben sie ja im Burschenbande tragen, zu halten gewillt seien bis in den Tod. Und der Kaiser rief zu den Fahnen, und Worte wurden zu Taten. Von 210 Aktiven und Inaktiven traten 170 teils als Freiwillige, teils als gediente Soldaten im Heere ein, während die Alten Herren rund 350 Mann stellten. Jede Charge vom Gemeinen bis zum Generalleutnant und Generalstabschef ist unter diesen 520 im Felde stehenden Paulinern vertreten. 115 Pauliner erhielten das Eiserne Kreuz; 40 aber starben den Heldentod. In blutiger Erde ruhen sie in Feindesland und träumen von Deutschlands Sieg und Zukunft, von ihres Bannerliedes „blühender, goldener Zeit“, und von den „Tagen der Rosen“. Die 40 Pauliner endlich, die in der Heimat blieben oder, besser, bleiben mußten, werden nicht müde, Konzerte und Familienabende, deren Erträge sie für wohltätige Zwecke bestimmt haben, zu veranstalten, um so auch auf ihre Weise dem Vaterlande zu dienen; viele Hunderte von Mark konnten sie schon abliefern.


WILHELM HANSEN EDITION, LEIPZIG

# Violine solo

| | | M. |
|---|---|---|
| 1371 | **Bach, Joh. Seb.** Fuga in G-moll (Sulo Huratinen) | 1.25 |
| 1148 | **Ernst-Hartmann.** Ungarische Kadenz zu Ernst, Op. 22 von Arthur Hartmann | 1.25 |
| 1131 | **Hartmann, Arthur.** Kadenz zum 1. Violinkonzert von N. Paganini | 1.25 |
| 1148 | — Ungarische Kadenz zu F.W. Ernst, Op. 22. | 1.25 |
| 1115 | **Hansen, Nicolaj.** 40 progressive Etüden aus berühmten Meistern. (1.—3. Position) | 2.— |
| | — 2. Violinstimme dazu | 2.— |
| | **Norden.** Album für Violine Solo, bearbeitet von Nicolaj Hansen. | |
| 1606 | — Band I | 1.— |
| | Johan Svendsen, Op. 26, Romanze. Emil Hartmann, Wiegenlied (Hans Sitt). Carl Nielsen, Tanzszene der Magdelone aus der Oper „Maskarade“. P. E. Lange-Müller, Wetterleuchten, Cornelius Rübner, Rosaline, Nocturne. P. Heise, Menuetto aus der Oper „König und Marschall“. Otto Mallang, Op. 51 Nr. 3, Lied des Wüstenmädchens. Chr. Sinding, Op. 59 Nr. 3, Valse. Fini Henriques, Op. 20 Nr. 5, Mückentanz. J. P. E. Hartmann, Bauerntanz aus der Oper „Klein Kirsten“. | |
| 1607 | — Band II | 1.— |
| | Edv. Grieg, Ave, maris stella. Chr. Sinding, Op. 50 Nr. 5, Gavotte (Willy Burmester). Niels W. Gade, Wiegenlied (Hans Sitt). Ludvig Schytte, Op. 132 Nr. 4, Sérénade. Johan Halvorsen, Chant de „Veslemöy“ (La jeune fille chante). Nicolaj Hansen, Capriccio. Fini Henriques, Op. 22 Nr. 9, Andante religioso. G. C. Bohlmann, Liebesgesang. Emil Sjögren, Lyrisches Stück. Ole Bull, Sehnsucht der Sennerin. | |
| 1131 | **Paganini-Hartmann.** Kadenz zum 1. Violinkonzert von Arthur Hartmann | 1.25 |
| 864 | **Schlöpring.** Übungen in den verschiedenen Positionen | 1.50 |
| | **Schröder, Hermann.** Op. 21, Spezial-Etüden für Violine mit teilweiser Begleitung einer zweiten Violine. | |
| 624 | — Heft I. Etüden für die zweite Lage (Baillot, Campagnoli, Corelli, Rode, Schröder, Spohr). | 3.— |
| 625 | — Heft II. Chromatische Etüden (Baillot, Campagnoli, Fiorillo, Rode, Schröder, Spohr). | 3.— |
| 626 | — Heft III. Staccato-Etüden (Bruni, Fiorillo, Kreutzer, Paganini, Rode, Rolla, Schröder, Tartini). | 3.— |
| 627 | — Heft IV. Etüden in Doppelgriffen (Bruni, Campagnoli, Schröder). | 4.— |
| 628 | — Heft V. Oktaven-Etüden (Bruni, Campagnoli, Kreutzer, Rode, Schröder, Spohr). | 4.— |
| | — 80 melodische Violin-Etüden berühmter Meister mit Begleitung einer zweiten Violine. Ein praktischer Lehrgang von den leichtesten Elementen fortschreitend bis zur Mittelstufe als Vorstudien zu R. Kreutzers Etüden. | |
| 33 | — I. Teil. 1. Lage | 3.— |
| 34 | — II. Teil. 2.—5. Lage | 3.— |
| 1284 | **Tofte, H.** Duette und Etüden alter Meister. Melodische Übungsstücke als Supplement der Violinschule progressiv geordnet. (1.—3. Lage) | 2.— |




Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Berlin W**

**Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76**

**Blüthner-Saal**

**Klindworth-Scharwenka-Saal.**

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

**Oscar Schwalm's Piano-Magazin**

**„Blüthner-Pianos" Lützowstraße 76.**

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

Soeben erschienen:

**Katalog 185**

**Opern, Oratorien und größere Gesangswerke in Partituren. Stimmenmaterial zu Opern und Vokalwerken** (1352 Nummern)

**Katalog 186**

I. **Musik-Kataloge** (Kataloge öffentlicher Bibliotheken, Kataloge privater Bibliotheken). II. **Musikbibliographie.** III. **Allgemeine Musik- und Operngeschichte.** IV. **Musik- und Operngeschichte einzelner Städte und Provinzen** (1934 Nummern).

☛ Ankauf von Musikliteratur und Autographen jeglicher Art.

**Verlangen Sie unsere neuesten**

**Kataloge**

**Schuster & Loeffler, Berlin W 57.**

## TAGESCHRONIK

Der Krieg gegen die deutsche Musik. Der Musikkritiker der amerikanischen Zeitung „The Daily News" gibt seinem Blatte eine Schilderung des grenzenlosen Hasses, der jetzt in Paris gegen alles, was deutsche Musik heißt, herrscht, und schildert die Schwierigkeiten, denen in Zukunft deutsche Musiker in Paris ausgesetzt sein werden. Das amerikanische Blatt schreibt: Welche politischen Änderungen der Krieg auch immer im Gefolge haben wird, welche Änderungen in unseren Landkarten auch immer geschehen werden, so wird doch der jetzige Weltkrieg von größter Rückwirkung auf die Kunst, hauptsächlich auf die Musik, sein. Vielleicht klingt es kleinlich zu einer Zeit, wo Tausende und aber Tausende von tapferen Männern ihr Blut für ihr Vaterland vergießen, überhaupt noch darüber zu reden, inwieweit dieser Weltkrieg die Musik berühren wird. Nachdem aber gerade die „Kultur" in diesem Kriege so stark betont worden ist, muß es von Interesse sein, zu wissen, wie die Aussichten der Musik in Europa sich gestalten werden, wenn einmal der Krieg vorüber sein wird, nachdem diese eine der hauptsächlichen Kulturzweige Deutschlands ist. Seitdem der Krieg die Gefühle des Nationalismus erweckt hat, wird alles Deutsche in Frankreich, ob es gut oder schlecht ist, verdammt, und die deutsche Musik leidet ganz besonders darunter. Die wildesten Pläne künstlerischer Gegenwehr werden überall in Frankreich ausgeheckt. Unter dem Druck des Krieges sollen Richard Wagner und Richard Strauß für Löwen und Reims bezahlen. „Parsifal", früher in alle Himmel gehoben, wird jetzt von den Franzosen als eine „wenig talentvolle Arbeit" hingestellt, und sie behaupten sogar, die Parsifal-Legende wäre eine französische Legende, die der Bayreuther Meister einfach in Frankreich „gestohlen" hätte. Ich habe eine große Anzahl von Leuten gesprochen, die vor Kriegsausbruch ganz gesunde Lebensanschauungen hatten, und die jetzt die fürchterlichsten Eide schwören, daß sie niemals wieder einen Takt deutscher Musik hören wollten, und daß Jahrhunderte vorbeigehen müßten, ehe deutsche Komponisten es wagen dürften, sich in Paris wieder auf einem Konzertprogramm blicken zu lassen. Natürlich ist dies ebenso kindisch wie dumm. Die großen Männer Deutschlands angreifen, ist geradezu unwürdig. Plötzlich herauszufinden, daß Beethoven talentlos wäre, nur weil man im Krieg steht, zeigt klar, wie dieser Krieg auf das Verständnis sonst ganz klar denkender Männer einwirkt. Die Deutschen sind auf dem Gebiete der Musik nicht so nationalistisch veranlagt wie die Franzosen, wahrscheinlich weil sie die französischen Komponisten nicht so notwendig brauchen. In Frankreich aber ist deutsche Musik geradezu eine Lebensnotwendigkeit, und deshalb werden die Franzosen, wenn sie die deutsche Musik ausschließen, bedeutend mehr verlieren als die Deutschen. In den vergangenen Jahren war der Kultus der deutschen Musik in Paris vielleicht ein wenig übertrieben. Niemand wird verneinen wollen, daß Deutschland große Musiker hat, die größten, die je gelebt haben; dies soll und muß für die deutsche



Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# RICHARD WAGNER

## Sämtliche Schriften und Dichtungen

### Volksausgabe in 16 Bänden

16 Bände broschiert in 8 Bänden . . . 14 M.
16 Bände gebunden in 8 Leinenbänden 20 M.
16 Bände broschiert in 16 Bänden . . 16 M.
16 Bände gebunden in 16 Pappbänden 22 M.

Daß Wagners musikdramatische Werke in die Bibliothek eines jeden Musikers und Musikfreundes gehören, darüber herrscht heute wohl nirgends mehr Zweifel. Um aber den ganzen Wagner zu erkennen, seine volle Bedeutung als schaffender Künstler, Philosoph, Erzieher und Kulturkämpfer voll zu begreifen, ist es nötig, sich auch die Kenntnis seiner literarischen Werke zu verschaffen. Die Zahl derer, die zu dieser Erkenntnis gelangten, ist in den Jahren daher bedeutend gestiegen, aber noch immer sind die Schriften Wagners noch nicht weit genug in die gebildeten Kreise unseres Volkes gedrungen. Um die Anschaffung dieser Werke einem jeden möglich zu machen, ist die Volksausgabe in 16 Bänden geschaffen worden, in die jetzt auch die vollständige Autobiographie

## Wagners „Mein Leben“

Aufnahme gefunden hat. Zugleich mit dieser bedeutsamen Erweiterung wurde die Ausgabe noch durch eine äußerst reichhaltige und — soweit bis zur Stunde erreichbar — erschöpfende Nachlese kleinerer Abhandlungen, Briefe, Erklärungen usw. ergänzt. Dadurch hat die **Originalausgabe** die größtmöglichste Vollständigkeit erreicht. Sie hat aber außer dem Vorzug der größten Vollständigkeit, den der Authentizität für sich, weil sie in den ersten 9 Bänden von Wagner selbst redigiert und die später angegliederten Bände von bestberufenen, mit dem Geisteswerk Wagners aufs innigste vertrauten Männern, wie H. von Stein, Hans von Wolzogen, Professor Gianicelli, Professor Dr. R. Sternfeld, als einzige Ausgabe unter Benutzung der Manuskriptschätze des Hauses Wahnfried herausgegeben wurde. — Die Besitzer der ersten 12 Bände können die jetzt erschienenen ergänzenden Bände 13—16, die die Autobiographie „Mein Leben“ enthalten, außerdem die zahlreichen — teilweise zum ersten Male veröffentlichten — Ergänzungen und ein alle 16 Bände umfassendes Namen- und Sachregister, nachbeziehen. Der Preis ist für alle vier broschierten Bände zusammen 6 Mark, für die gebundenen 8 Mark.

## Breitkopf & Härtel und C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig




Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nation ein Grund ewiger Freude und berechtigten Stolzes sein. .Auf der anderen Seite sollten aber die Franzosen deshalb ihre eigenen modernen Künstler nicht vernachlässigen. Die Franzosen haben ihre musikalischen Gesetze in der letzten Zeit von Berlin, von München, von Dresden, von Bayreuth empfangen. Plötzlich ist diese Herrschaft zu Ende gegangen infolge des Krieges, und für Jahre hinaus scheint es undenkbar, daß ein deutscher Künstler es wagen könnte, vor ein französisches Publikum zu treten. In einer Beziehung ist dies natürlich für die Franzosen ein großer Verlust, aber andererseits werden sie vielleicht gerade hierdurch Gelegenheit haben, ihre eigenen Kräfte zu erproben. Felix Weingartner, Richard Strauß und Arthur Nikisch werden in Zukunft nicht mehr die Pariser erbauen und belehren, und französische Dirigenten werden gezwungen sein, zu zeigen, was sie können. Dieser ganze wechselseitige Krieg in der Kunst sollte sich aber wenigstens nur auf die Lebenden erstrecken, und man sollte doch die Heiligkeit der Kunst respektieren ...

Mozart über die Franzosen. Die Münchener Akademie der Tonkunst hat, lesen wir in der „Voss. Ztg.", beschlossen, den törichten, verleumderischen Brief Camille Saint-Saëns' gegen Deutschland (vgl. den Nachrichtenteil des 1. Februarheftes) keiner Antwort zu würdigen — und das ist recht so! Die Wutausbrüche eines senilen und in seiner Kunst weit überschätzten Musikers brauchen uns nicht weiter aufzuregen. Es dürfte aber von Interesse sein — und zugleich doch auch als eine Art Antwort auf jenes indiskutable Schreiben dienen —, bei dieser Gelegenheit einige Worte über die Franzosen wiederzugeben, die von einem deutschen Musiker stammen, nämlich von Mozart. Sie finden sich in den Briefen des Meisters an seinen Vater aus Paris im Jahre 1778: „9. July. ... Die Franzosen sind und bleiben halt Eseln — sie können nichts, sie müssen Zuflucht zu Fremden nehmen ..." „1. Mai. ... Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden und nur ein wenig etwas von der Musik verständen und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Viecher und Bestien (was die Musik anbelangt). Wie kann es aber anderst sein, sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nichts anderes." „31. July. ... Aber ungeachtet dessen fühle ich mich im Stande diese Schwierigkeiten so gut als alle Anderen zu übersteigen. Au contraire, wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist, mit meiner Oper, so zittere an Händen und Füßen vor Begierde, den Franzosen immermehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen. — Nun, ich bin bereit. Ich fange keine Händel an; fordert man mich aber heraus, so werde ich mich zu defendiren wissen. Wenn es ohne Duell abgeht, so ist es mir lieber, denn ich raufe mich nicht gern mit Zwergen." Die Prophezeiung Mozarts ist nach dem eigenen Ausspruch Saint-Saëns' in Erfüllung gegangen — denn er schrieb vor einigen Jahren, wie er jetzt mitteilt: „Einst liebte man Deutschland, jetzt fürchtet man es" — und die Münchener Akademie hat recht, wenn sie nach dem Beispiel Mozarts es verschmäht, sich „mit Zwergen zu raufen"!

Das Mozarteum in Salzburg. Am 14. August 1914 sollte das schöne, dem Andenken und der Pflege Mozarts gewidmete Gebäude in seiner Vaterstadt Salzburg in feierlicher Weise eingeweiht werden, aber der Krieg ließ diese friedliche Feier als unpassend erscheinen, und so hat man im Herbst 1914 das Mozarteum ohne alles Gepränge seinen vielfachen Bestimmungen übergeben. Salzburg ist dadurch um ein Bauwerk bereichert worden, das sich ebenbürtig seinen besten Architekturdenkmälern anreiht, und so wird trotz der ganz anders gestimmten Zeit eine genauere Schilderung dieser segensreichen Stiftung interessieren, wie sie Georg Jacob Wolf im neuesten Heft der „Dekorativen Kunst" bietet. Auf Grund eines internationalen Wettbewerbes wurde der Münchener Architekt Richard Berndl mit der Ausführung des Baues betraut, dessen Stil sich an das prächtige Salzburger Spätbarock anlehnt, ohne deshalb seine moderne Selbständigkeit zu verleugnen. Da das Mozarteum zugleich eine Musikschule, das Mozart-Archiv, die Bibliothek und die Sitzungsräume der Mozart-Gesellschaft aufnehmen und einen großen Festsaal für Mozart-Konzerte enthalten soll, mußte die Architektur sich ganz verschiedenen Zwecken anpassen. So entstanden zwei verschiedene, zu einer glücklichen Einheit zusammengefügte Bauten: der Festsaalbau und der Schulbau, wobei der reicher ausgeführte Saalbau mit seiner prächtigen Fassade an der Straße liegt, während der Schulbau von der Straßenflucht zurücktritt und eine einfachere ruhige Villenform gewann. „Von welchem Standpunkt aus man die interessante Gebäudegruppe des Mozart-Hauses auch betrachten mag," urteilt der Verfasser, „immer ergeben sich schöne Bilder, gute Überschneidungen, eine glückliche Gesamtwirkung im städtebaulichen Sinne. Die Bäume sind, soweit es irgendwie möglich war, erhalten geblieben, und ihr Laubwerk tritt nun in schönen Akkord zu dem zart nuancierten Grau, Gelb und Kalkweiß der Gebäulichkeiten, deren vielgestaltiges Ausführungsmaterial: Marmor, Konglomerat, Backstein mit Kalkmörtelverputz, Beton, in der Hauptsache in seiner Materialwirkung gezeigt wird und wohlbedacht zusammengestimmt ist mit der Patinawirkung der Bronzen und dem satten Dunkel der zur Dacheindeckung benutzten Platten. Im Erdgeschoß des Schulraumes befinden sich die geräumigen und hellen Schulräume; im Obergeschoß reihen sich an die in der Farbenzusammenstimmung ausgezeichnet gelungene Bibliothek, der in edlen Materialwirkungen prangende Sitzungssaal, sodann verschiedene Verwaltungs- und Proberäume und endlich der sog. „Wiener Saal", ein kleinerer Konzertsaal für Kammermusik und Veranstaltungen intimeren Charakters, der eine besondere Stiftung der Wiener Mozart-Gemeinde ist. Der Saalbau birgt ausschließlich den großen Konzertsaal, der durch seine gewaltige Raumstimmung und heitere Festlichkeit entzückt, und ausgedehnte Nebenräume. Dieser Saal, der bis zum Gewölbescheitel 11,60 m, in der Länge 29,18 m, in der Breite 14,86 m mißt und durch Zurückklappen der Eingangstüren sowie durch



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einbeziehung der Wandelgänge noch vergrößert werden kann, faßt bequem 1200 Personen und stellt sich den schönsten, der Musikpflege gewidmeten Festsälen europäischer Großstädte würdig zur Seite. Der herrliche dekorative Schmuck, die Statuen, die in sinnvoller Beziehung zu dem Genius dieses Bauwerkes stehen und an den Fassaden wie im Innern reiche Schönheit schaffen, sind von vorzüglichen Künstlern ausgeführt, unter denen wir die Plastiker Wackerle, Römer, Buchner und Waderé und die Maler Klemm und Dietz hervorheben.

Eine Tondichtung Friedrich Nietzsches. In der letzten Nummer des „Kladderadatsch" wird das Original einer Komposition Friedrich Nietzsches zum erstenmal veröffentlicht. Sie ist ein Dokument aus der Zeit seiner kriegerischen Begeisterung für Deutschland im August 1870. Die Schwester des Philosophen, Elisabeth Förster-Nietzsche, teilt über die Entstehung der Komposition folgendes mit: „Wir fuhren am 12. August nach Lindau und am folgenden Tage nach Erlangen, wo mein Bruder sich bei einigen Universitätskollegen als Krankenpfleger ausbilden wollte. Auf dem Bahnhof in Lindau kaufte er eine Nummer des ‚Kladderadatsch', und das ernste Gedicht, das an der Spitze stand, gefiel ihm so gut und entsprach so sehr seiner Stimmung, daß er es während der Eisenbahnfahrt komponierte. Mit uns war noch der befreundete Maler Mosengel, und kaum war das Lied geschrieben, so wurde es auch schon von uns dreien gesungen, und selbst ein fremder Passagier, der vorher höflich um Erlaubnis gefragt wurde, ob wir das Lied singen dürften, schloß sich uns an und sang es mit der gleichen Begeisterung, wie wir selbst."

Beleidigungsprozeß Dr. Stein kontra Bekker. In der Privatklagesache des Musikschriftstellers Dr. Richard H. Stein in Berlin-Wilmersdorf gegen den Musikschriftsteller Paul Bekker in Frankfurt a. M. — Stein fühlte sich durch Artikel Bekkers in der „Neuen Musikzeitung" und in den „Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker" beleidigt — hat das Königliche Amtsgericht Charlottenburg am 18. Dezember 1914 folgenden Beschluß erlassen: „In der Privatklagesache des Musikschriftstellers Dr. Richard H. Stein zu Berlin-Wilmersdorf, Landauerstr. 12, Privatklägers und Widerbeklagten, vertreten durch die Rechtsanwälte Dr. Wenzel Goldbaum und Dr. Justus Wisloch zu Berlin gegen den Musikschriftsteller Paul Bekker zu Frankfurt a. M., Eckenheimerlandstr. 21, Privatbeklagten und Widerklägers, vertreten durch Rechtsanwalt Zelle zu Berlin, wegen Beleidigung wird die Eröffnung des Hauptverfahrens auf Kosten des Privatklägers abgelehnt, weil die unter Anklage gestellten Äußerungen des Privatbeklagten in den ‚Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker' und der ‚Neuen Musikzeitung' als tadelnde Urteile über wissenschaftliche Leistungen gemäß § 193 Strafgesetzbuchs anzusehen sind und weder aus der Form der Äußerungen noch aus den Umständen, unter welchen sie geschehen sind, das Vorhandensein einer Beleidigung hervorgeht und somit eine strafbare Beleidigung nicht vorliegt. Aus dem gleichen Grunde wird die Widerklage zurückgewiesen." Die gegen diesen Beschluß vom Privatkläger Dr. Stein eingelegte Beschwerde wurde vom Landgericht III in Berlin mit folgender Begründung zurückgewiesen: „In der Privatklagesache des Musikschriftstellers Dr. Richard H. Stein in Wilmersdorf, Privatklägers, gegen den Musikschriftsteller Paul Bekker in Frankfurt a. M., Beschuldigten, wegen Beleidigung wird die sofortige Beschwerde des Privatklägers vom 23. Dezember 1914 gegen den die Eröffnung des Hauptverfahrens ablehnenden Beschluß des Königlichen Amtsgerichts vom 18. Dezember 1914 kostenpflichtig als unbegründet zurückgewiesen, da bei der Würdigung des vorliegenden Tatsachenmaterials, welches zur Beurteilung der Sachlage ausreicht, der Auffassung der angefochtenen Entscheidung beigetreten werden muß."

Der Münsterorganist Adolf Hamm in Basel ist zum Chormeister des Basler Männerchors, des ältesten Männergesangvereins in Basel, berufen worden.

Eine neue Trio-Vereinigung. Gisela und Palma von Paßthory haben sich mit dem bekannten Cellisten Prof. Heinrich Kiefer zu einer Trio-Vereinigung zusammengeschlossen, die demnächst vor die Öffentlichkeit treten wird.

Auszeichnungen. Das Eiserne Kreuz erhielten Generalmusikdirektor Max Schillings in Stuttgart, Freiwilliger des Kaiserlichen Automobilkorps, und Kammermusiker Max Saal, Harfenist der Königlichen Kapelle in Berlin. — Kapellmeister Franz Neumann vom Frankfurter Opernhaus, zur Zeit Leutnant in einem k. u. k. Landwehr-Regiment in Russisch-Polen, wurde zum Oberleutnant befördert und mit dem Jubiläumskreuz ausgezeichnet.

## TOTENSCHAU

Am 14. Dezember † in Wien Prof. Eduard Mirus, Gesanglehrer am k. u. k. Theresianum, ein vortrefflicher Chordirigent und Pädagoge.

Am 1. Januar † in Darmstadt, 84 Jahre alt, der Großherzogliche Hofopernsänger a. D. Hermann Reichhardt, der 36 Jahre der Darmstädter Hofbühne angehört hatte.

Am 2. Januar † in Schwerin im Alter von 78 Jahren der Großherzogliche Kammermusiker a. D. Gustav Franke.

Auf dem Felde der Ehre sind gefallen: am 29. Oktober im Westen der Musikschriftsteller Dr. Martin Falck (Leipzig); am 9. November das Mitglied des Philharmonischen Orchesters in Elberfeld Fritz Müller; am 8. November im Westen der Opernsänger Emil Pape (Erfurt); am 14. Dezember im Osten Hans Zumpe, der einzige Sohn des verstorbenen Münchener Generalmusikdirektors; der k. u. k. Hofmusiker Adolf Wunderer, Mitglied des Wiener Hofopernorchesters.

Am 25. Januar † in München der Königliche Kammermusiker Prof. Rudolf Tillmetz, ein ausgezeichneter Flötenvirtuos.

**Schluß des redaktionellen Teils**
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

## KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN

# Sommerkursus der Lehranstalten für Musik

**A) Akademische Meisterschulen für musikalische Komposition zu Berlin in Charlottenburg, Fasanenstr. 1.**

Vorsteher: die **Professoren Dr. Humperdinck, Gernsheim** und **Schumann.**

Die Meisterschulen haben den Zweck, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zur weiteren Ausbildung in der Komposition unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben. Genügend vorbereitete Aspiranten, die einem der vorgenannten Meister sich anzuschließen wünschen, haben sich bei diesem in der ersten Woche des Monats April persönlich zu melden und ihre Kompositionen und Zeugnisse (insbesondere auch den Nachweis einer untadelhaften sittlichen Führung) vorzulegen.

Über die praktische Befähigung der Bewerber zur Aufnahme in die Meisterschule entscheidet der betreffende Meister. Der Unterricht ist bis auf weitere Bestimmung unentgeltlich.

Näheres auch im Bureau der Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz 4.

**B) Akademische Hochschule für Musik zu Berlin in Charlottenburg, Fasanenstr. 1.**

Direktorium: **Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Kretzschmar** und die **Professoren Heinrich Barth, Dr. Humperdinck** und **Felix Schmidt.**

Die Aufnahmebedingungen sind aus den Satzungen ersichtlich.

Die Anmeldung ist **schriftlich** unter Beifügung der unter Nr. VIII der Satzungen angegebenen Nachweise, aus denen das zu studierende **Hauptfach** ersichtlich sein muß, **spätestens bis zum 3. April 1915 an das Direktorium** der Königlichen akademischen Hochschule für Musik zu richten. **Auch muß aus der Meldung hervorgehen, daß dem Bewerber der Prüfungstag bekannt ist.**

Die Aufnahmeprüfungen für das Sommer-Halbjahr 1915 finden statt:

1. für Komposition, Direktion (Kapellmeister), Klavier, Cembalo, Violoncell, Harfe, Kontrabaß und Blasinstrumente den 12. April, morgens 9 Uhr;
2. für Gesang (einschließlich Opernschule) den 12. April, nachmittags 4 Uhr;
3. für Violine und Orgel den 13. April, morgens 9 Uhr;
4. für Chorschule (Einzelgesangunterricht) den 19. April, mittags 12 Uhr;
5. für Chor den 19. April, nachmittags 4 Uhr.

Die Bewerber haben sich **ohne weitere Benachrichtigungen** zu den Prüfungen **einzufinden.**

Berlin, den 12. Februar 1915. **Der Senat, Sektion für Musik.** Fr. Gernsheim.

## VERSCHIEDENES

**Neue Werke von Georg Schumann.** Georg Schumann hat drei große neue Motetten mit Orgel „Gesänge Hiobs" geschrieben, die soeben bei Leuckart, Leipzig erschienen sind. Außerdem entstanden in letzter Zeit 24 Klavierstücke durch alle Dur- und Molltonarten, sowie als jüngstes Werk ein Trio für Klavier, Violine und Cello.

## AUS DEM VERLAG

Eine Kantate von Ludwig Heß „Des Volkes Andacht und Gebet" für Baßsolo, gemischten Chor und Orgel (mit fünf Bläsern ad lib.) sowie in einer großen Ausgabe für Chor und Orchester ist im Verlage von Otto Bauer, München, erschienen und in Berlin, Bremen, Hagen i. W., Mannheim, Stuttgart, München und anderwärts zur Aufführung angenommen worden. Ein Chorlied von Ludwig Heß „Deutsches Gebet um Sieg" für gemischten Chor, Männerchor, Frauen- und Kinderchor ist im gleichen Verlage erschienen.

Musikschriftsteller Max Chop, der eine Reihe von öffentlichen Vorlesungen über moderne Musik am Fürstl. Konservatorium zu Sondershausen hält, ist von seinem Landesherrn, dem Fürsten von Schwarzburg, zum Professor ernannt worden.

Dortmund. Der Lehrer Herr Ludwig Nolte aus Hamm i. W. hat in Berlin das Staatsexamen als Gesanglehrer für höhere Schulen bestanden. Herr Nolte wurde in allen Fächern für das Examen im Hüttner-Konservatorium, Dortmund, vorbereitet.


# Richard Strauß

**Biographie von**

**Max Steinitzer**

geheftet 4.— Mark
gebunden 5.— Mark

Kürzlich erschien
**die 6. Auflage**

Schuster & Loeffler, Berlin




Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

## NEUE OPERN

**Max Wiese:** „Die Liebe der Bersagliere“, Oper in zwei Akten, erlebte am Kieler Stadttheater ihre Uraufführung.

**Chemnitz:** Als erste reichsdeutsche Bühne nach der Darmstadter Uraufführung brachte das hiesige Stadttheater Weingartners „Kain“ heraus.

## OPERNSPIELPLAN

**Kiel:** Am 22. Februar fand im Stadttheater die Uraufführung der Oper „Die Liebe der Bersagliere“ statt, Text von C. Schüler, H. Braun und D. Metelmann, Musik von Max Wiese. Das Werk besteht aus zwei Akten, eigentlich einem Vorspiel und einem Akt. Es nennt sich Musikdrama, wiewohl es der großen dramatischen Akzente entbehrt, was zu gleichen Teilen auf Rechnung der anscheinend ausgesprochen lyrischen Begabung des Komponisten und des im übrigen gar nicht ungeschickt abgefaßten Textbuchs zu setzen ist. Sicherlich aber ist Max Wiese ein starkes musikalisches Talent, das zwar nicht neue Wege geht, aber echt Nachempfundenes und klar Erschautes in persönlich-eigenartiger Weise zu sagen versteht. Die Oper ist reich an Schönheiten der Melodik und des Klanges, wie denn Wiese ganz vortrefflich zu instrumentieren versteht. Sicherlich haben wir von dem Komponisten — einem geborenen Kieler — in Zukunft noch Tüchtiges — vielleicht Bedeutendes — zu erwarten. Das Werk war von Direktor Carl Alving sehr hübsch inszeniert, namentlich der zweite Akt, von Kapellmeister Ludwig Neubeck vortrefflich einstudiert und erzielte einen warmen Erfolg, ungerechnet etwaiger lokalpatriotischer Stimmungsmache. Unter den darstellenden Künstlern machten sich in erster Linie verdient die Damen Lisa Ludewigs-Karle (Gianetta) und Else Günther-Vetter, sowie die Herren Armand Pardy (Marco) und Josef Heller (Luigi Gentili).

## KONZERTE

**Przemysl:** Über ein Wohltätigkeitskonzert in der von neuem belagerten Festung berichtet No. 107 der „Kriegsnachrichten“: Ein Konzert — nicht etwa eine jener pseudo-künstlerischen Veranstaltungen, die oft unter dieser Flagge segeln, sondern ein Konzert in des Wortes bester Bedeutung, ein Fest der Töne mit echter, hoher Musik — fand gestern abend inmitten der belagerten Festung in den gastlichen Räumen des Militärkasinos statt. Es galt nicht der Unterhaltung Müßiger, sondern der geistigen Erholung und Erhebung zumeist jener wackeren Offiziere, die seit Monden Tag und Nacht draußen an den äußersten Grenzen der Festung auf der Wacht stehen und denen der Dienst auf einige karge Stunden ein Ausspannen erlaubte. Und der edle Zweck „zugunsten der Witwen und Waisen nach den bei der Verteidigung von Przemysl gefallenen Mannschaftspersonen“, dem auch Se. Exzellenz der Festungskommandant General d. Inf. v. Kusmanek mit seinem Stab und der hohe Klerus durch persönliches Erscheinen im


# WILHELM HANSEN EDITION, LEIPZIG

**Zwei Violinen**

| | | M. |
|---|---|---|
| | **Duett-Album.** Ausgewählte Duette. | |
| 804 | Heft I. 1. Lage: **Blumenthal, Spohr, Wolff, Rameau, Pleyel, Mazas, Kalliwoda, Campagnoli, Gebauer, David, G. Müller, Bruni** | 1.50 |
| 805 | Heft II. 1.–3. Lage: **Mazas, Gebauer, Kalliwoda, Campagnoli, Bruni, Pleyel, David, Müller** | 1.50 |
| 1187 | **Gebauer.** Op. 10. Zwölf leichte Duette. Neue revidierte Ausgabe von **H. Totte** | 1.20 |
| | **Gorden.** Album für zwei Violinen, bearbeitet von **Nicolaj Hansen.** | |
| 1608 | — Band I. **Johan Svendsen**, Op. 26, Romanze. **Emil Hartmann**, Wiegenlied (**Hans Sitt**). **Carl Nielsen**, Tanzszene der Magdelone aus der Oper „Maskarade“. **P. E. Lange-Müller**, Wetterleuchten. **Cornelius Rübner**, Rosaline, Nocturne. **P. Heise**, Menuetto aus der Oper „König und Marschall“. **Otto Malling**, Op. 51 Nr. 3, Lied des Wüstenmädchens. **Chr. Sinding**, Op. 59 Nr. 3, Valse. **Fini Henriques**, Op. 20 Nr. 5, Mückentanz. **J. P. E. Hartmann**, Bauerntanz aus der Oper „Klein Kirsten“. | 1.50 |
| 1609 | — Band II. **Edv. Grieg**, Ave, maris stella. **Chr. Sinding**, Op. 50 Nr. 5, Gavotte (**Willy Burmester**). **Niels W. Gade**, Wiegenlied (**Hans Sitt**). **Ludvig Schytte**, Op. 132 Nr. 4, Sérénade. **Johan Halvorsen**, Chant de „Veslemöy“ (La jeune fille chante). **Nicolaj Hansen**, Capriccio. **Fini Henriques**, Op. 22 Nr. 9, Andante religioso. **G. C. Bohlmann**, Liebesgesang. **Emil Sjögren**, Lyrisches Stück. **Ole Bull**, Sehnsucht der Sennerin. | 1.50 |

Die Alburns sind für sich selbständige Bearbeitungen.

| | | |
|---|---|---|
| 383 | **Pleyel.** Op. 8, Sechs Duette, revidiert von **Chr. Schiörring** | 1.– |

**Drei Violinen**

| | | |
|---|---|---|
| | **Gorden.** Album für drei Violinen, bearbeitet von **Nicolaj Hansen.** | |
| 1610 | — Band I. **Johan Svendsen**, Op. 26, Romanze. **Emil Hartmann**, Wiegenlied (**Hans Sitt**). **Carl Nielsen**, Tanzszene der Magdelone aus der Oper „Maskarade“. **P. E. Lange-Müller**, Wetterleuchten. **Cornelius Rübner**, Rosaline, Nocturne. **P. Heise**, Menuetto aus der Oper „König und Marschall“. **Otto Malling**, Op. 51 Nr. 3, Lied des Wüstenmädchens. **Chr. Sinding**, Op. 59 Nr. 3, Valse. **Fini Henriques**, Op. 20 Nr. 5, Mückentanz. **J. P. E. Hartmann**, Bauerntanz aus der Oper „Klein Kirsten“. | 2.– |
| 1611 | — Band II. **Edv. Grieg**, Ave, maris stella. **Chr. Sinding**, Op. 50 Nr. 5, Gavotte (**Willy Burmester**). **Niels W. Gade**, Wiegenlied (**Hans Sitt**). **Ludvig Schytte**, Op. 132 Nr. 4, Sérénade. **Johan Halvorsen**, Chant de „Veslemöy“ (La jeune fille chante). **Nicolaj Hansen**, Capriccio. **Fini Henriques**, Op. 22 Nr. 9, Andante religioso. **G. C. Bohlmann**, Liebesgesang. **Emil Sjögren**, Lyrisches Stück. **Ole Bull**, Sehnsucht der Sennerin. | 2.– |

Die Alburns sind für sich selbständige Bearbeitungen.

**Violine und Violoncello**

| | | |
|---|---|---|
| 1227 | **Händel-Halvorsen.** Passacaglia (**Michael Press**) | 2.– |

**Violine und Viola**

| | | |
|---|---|---|
| 507 | **Händel-Halvorsen.** Passacaglia (frei nach Händel) | 2.– |
| 508 | — Sarabande con variazioni (Thema von Händel). Partitur und Stimmen | 3.– |




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Berlin W**

**Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76**

**Blüthner-Saal**

**Klindworth-Scharwenka-Saal.**

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

**Oscar Schwalm's Piano-Magazin**

**„Blüthner-Pianos" Lützowstraße 76.**

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

Soeben erschien:

**Katalog 187**

**Aus Deutschlands großen Tagen**

Autographen:

I. Das Brandenburg-Preußische Herrscherhaus
II. Das Zeitalter der Freiheitskriege und der Napoleonischen Zwangsherrschaft
III. Der Krieg 1870/71 und die Gründung des Deutschen Reiches
IV. Hervorragende Persönlichkeiten der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit

Mit Faksimiles verschiedener Autographen. Zusendung des Kataloges auf Wunsch umsonst und portofrei.

**Verlangen Sie unsere neuesten**

**Kataloge**

**Schuster & Loeffler, Berlin W 57.**

Kreise der Teilnehmer ehrende Anerkennung zollten, rechtfertigte die Veranstaltung in dieser ernsten, schweren Zeit. Denn der guten Werke für jene Armen, die ihre Ernährer im Kriege verloren haben, können nie genug getan werden; und wird dazu dem schönen Zwecke noch in so edler Form gedient, wie dies gestern durch das von Herrn Prof. von Grzywieński veranstaltete Konzert geschah, so kann dies fürwahr nur gelobt werden. Das Konzert vermittelte den Verteidigern der Festung und den wenigen Zuhörern aus der Zivilbevölkerung der Stadt zunächst die Bekanntschaft einer ganz ausgezeichneten Künstlerin, des Fräulein Janina von Grzywieńska, die den Hauptanteil am Erfolge des Abends mit voller Berechtigung davontrug. Ihr wahrhaft seelenvolles Spiel, gepaart mit einer brillanten Technik und Geläufigkeit, frei von jeder Übertreibung, ihr gediegenes Können — kurz ihre prachtvollen, echt künstlerischen Leistungen zauberten den atemlosen Zuhörern entzückende Klangbilder vor, ließen sie das Zwiegespräch eines Genies mit dem von ihm gemeisterten Instrumente hören. Selten noch war es den meisten von uns vergönnt, Schöpfungen Chopin's . . . mit so viel innigem Verstehen verdolmetscht zu hören, wie durch Frl. von Grzywieńska. Ein bewundernswertes Meisterstück hatte Herr Leutnant Erich Engel, dessen berufliches Wirken als Kapellmeister am Deutschen Opernhause in Charlottenburg seine gestrige Leistung immerhin begreiflich machen kann, geliefert. Das durch die Laune des Krieges bunt zusammengewürfelte Orchester von allerdings temperamentsvollen und routinierten Musikern der verschiedensten Truppenteile konnte sich unter seiner zielbewußten Leitung getrost in einen Wettbewerb mit erprobten Tonkünstlervereinigungen einlassen: es brachte u. a. ein Konzert von Mendelssohn und Teile aus Wagners „Meistersingern" exakt, wirkungsvoll, musterhaft zum Vortrage.

**Santiago de Cuba:** Hier hat sich unter Leitung des Dirigenten Rafael Salcedos eine Beethoven-Gesellschaft gebildet, die neben dem Schaffen dieses Meisters sich besonders die Pflege deutscher Instrumentalmusik angelegen sein lassen will.

## TAGESCHRONIK

Der Weltkrieg im „Ring". Eine humorvolle, treffende Zusammenstellung von Zitaten aus Richard Wagners „Ring des Nibelungen", die sich auf den gegenwärtigen Krieg beziehen, veröffentlicht Arthur Schetter in der „Frankfurter Zeitung":

Mister Churchill, der die deutsche Flotte ausgraben will wie die Ratten aus ihrem Loch:

„Warum, du kluger,
Glückte dir's nicht?"
„Gesteh! nicht leicht
Gelingt dir der Fang."
(„Rheingold": Loge)

Ankündigung des Kriegsgebiets:

„Ich warnte dich —
Du weißt genug:
Sinn' in Sorg' und Furcht."
(„Rheingold": Erda.)



Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der „U"-Boot-Krieg.

„Meinem Blick entschwand er,
Doch Schwielen dem Blinden
Schlug unschaubar sein Arm."
(„Rheingold": Mime.)

Die „U"-Boote an der Arbeit:

„Niemand sieht mich,
Wenn er mich sucht,
Doch überall bin ich,
Geborgen dem Blick."
(„Rheingold": Alberich.)

„He! An die Arbeit!
Alle von hinnen,
Hurtig hinab!"
(„Rheingold": Alberich.)

Zeppelinfieber in England.

„Trügt mich ein Nebel,
Neckt mich ein Traum?"
(„Rheingold": Loge.)

„Schwüles Gedünst schwebt in der Luft,
Lästig ist mir der trübe Druck."
(„Rheingold": Donner.)

Die Entente.

„Ein düsterer Tag
Dämmert den Göttern."
(„Rheingold": Erda.)

„Ihrem Ende eilen sie zu
Die so stark im Bestehen sich wähnen."
(„Rheingold": Loge.)

Russische Finanznöte.

„Seht Ihr denn nicht?
Ganz schwand uns das Gold."
(„Rheingold": Loge.)

Sasonows Dumarede.

„Greulichen Unsinn kramst du da aus."
(„Siegfried": Mime.)

Die „Times":

„Gut wär's, den Schlund dir zu schließen,
Dein Rachen reckt sich zu weit!"
(„Siegfried": Siegfried.)

Herr Grey vor Kriegsausbruch:

„Die größte Mühe
geb ich mir:
mein heimliches Sinnen
heuchelnd zu bergen — —"
(„Siegfried": Mime.)

Joffres Offensive:

„Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck."
(„Siegfried": Mime.)

Das deutsche Schwert:

„Zeige den Schächern
nun deinen Schein!
schlage den Falschen,
fälle den Scheim!"
(„Siegfried": Siegfried.)

Hindenburg:

„Wer ist der Mann
Der das vermochte,
Was dem Stärksten nur bestimmt?"
(„Götterdämmerung": Brünnhilde.)

Kosaken nach der Masurenschlacht:

„— irr und ratlos
ritten wir ängstlich zu Heer" —
(„Götterdämmerung": Waltraute.)

Großfürst Nikolajewitsch:

„Jüngst kehrte er heim;
in der Hand hielt er
seines Speeres Splitter:
die hatte ein Held ihm geschlagen."
(„Götterdämmerung": Waltraute.)

**Wagner mit Auswahl.** Die Engländer, insbesondere die englischen Musikfreunde, stehen vor einem schweren Problem: die Frage der „feindlichen" Komponisten. Wagner war bisher, so kann man wohl sagen, ihr musikalischer Abgott, und nun sollen sie mit einem Mal umlernen, sollen hassen, wo sie bisher geliebt, sollen Symphonieen von César Franck, Debussy und „anderen ausländischen Verbündeten" in ihren Konzerten hören, deren Programme bisher die großen Deutschen völlig beherrschten! Die englischen Heißsporne verlangen das von ihnen; in vielen Konzerten wird der Versuch gemacht, die deutschen Herrscher in der Musikwelt zu stürzen. Das Problem ist also dringend, und der musikalische Mitarbeiter der „Times" setzt sich in allem Ernst mit dieser Frage auseinander. Er knüpft an die Geschichte von einer belgischen Dame an, die einem deutschen Offizier erklärt haben soll, daß Brüssel für 1000 Jahre genug von Wagner hätte, und weist dann auf Walter Kirchhoff hin, der bekanntlich „Deutschlands Schwert" an die Stelle von „Siegfrieds Schwert" gesetzt hat. Er sieht darin nur eine Unterstreichung des Charakters von Wagners Helden. „Diejenigen von uns, die nicht Deutsche sind, wohl aber Wagners Kunst geliebt haben, haben schon immer den ‚Ochse im Porzellan-Laden'-Charakter seines ‚Jung-Siegfried' erkannt. Er hat uns gelegentlich geärgert; aber wir haben im allgemeinen darüber gelacht und ihn als eine von Wagners vielen Schwächen behandelt, da es ja so viel anders im ‚Ring' und den anderen Werken gibt, das Gewicht hat." Nun aber wäre die Gelegenheit günstig, die englischen Anschauungen zu klären. Zu Beginn des Krieges hätte man scharf gegen die Aufführung neuer deutscher Musik, besonders Wagners, protestiert, aber dann hätte man sich wieder dagegen gewandt mit der Phrase: „Die Kunst kennt keine Grenzen". Diese Phrase könne jedoch nur für Leute gelten, die so völlig in den rein künstlerischen Eigenschaften eines Kunstwerks aufgehen, daß sie von seinem Inhalt, seiner Beziehung zum Leben wenig berührt würden. Für diese hätte die Kunst keine Grenzen. Aber man könnte nicht übersehen, daß alles, was den künstlerischen Ausdruck auch der Musik mit den Idealen eines Individuums oder einer Gemeinschaft verbinde, dadurch wohl berührt



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

würde. Die deutsche Musik wäre seit Wagner noch pomphafter und geschwollener geworden, bis in einem gewissen Ballet, das erst im vorigen Sommer in Drury-Lane aufgeführt wurde, ein Höhepunkt erreicht wäre. Was sollen die Engländer also tun? „Sollen wir nicht mehr Wagner hören, vielleicht auch Brahms nicht, und behaupten, daß wir uns nie viel aus ihnen gemacht hätten? Der gesunde Menschenverstand sträubt sich dagegen. Wir können also nicht anders, als eine Auswahl treffen. Wir mögen heute fühlen, daß ‚Siegfried' und das ‚Triumphlied' und ‚Ein Heldenleben' zu sehr getrübt sind durch das, was uns im deutschen Denken und Fühlen falsch erscheint, so daß es für unsere Ohren nicht erträglich ist, aber das wird uns nicht dazu führen, einen der drei Komponisten ganz zu verdrängen. Wir müssen unseren eigenen Standpunkt finden, nicht blind auf irgendeinen anderen vertrauen, und dazu müssen wir damit anfangen, die Musik unseres eigenen Landes zu suchen und uns zu fragen, was dem Ausdruck unserer Ideale und Hoffnungen am nächsten kommt." Ob es in diesem Falle auch heißt: Suchet, so werdet ihr finden?!

Felix Weingartner an Karl Spitteler. Felix Weingartner hat vor Jahren bei Georg Müller in München eine Broschüre über Karl Spitteler erscheinen lassen, worin er sehr lebhaft für dessen Schöpfungen eintrat. Nun erhalten die „Münchener Neuesten Nachrichten" von ihm folgenden offenen Brief an Spitteler: „Mein Herr! Wenn ein feindlicher Ausländer das deutsche Volk beschimpft, so werden wir ihn auslachen oder ignorieren und es jedenfalls bedauern, falls wir es zu Beginn des Krieges, da wir noch einen schwachen Glauben an die Kultur unserer Gegner hatten, anders gehalten haben. Wenn aber ein deutscher Dichter — und das sind Sie, mein Herr, trotzdem Sie politisch nicht zu uns gehören — in das Horn unserer Feinde bläst, so geziemt es sich, zu reden. Mir vor allem würde Schweigen schlecht anstehen, der ich meines Wissens einer der ersten war, der in Deutschland, und zwar hier in München, für Sie energisch Bahn gebrochen hat. Denken Sie nur nicht etwa, ich werde mich mit theatralischer Pose vor Sie hinstellen und Ihnen ins Gewissen reden. Zu sagen habe ich Ihnen überhaupt nur sehr wenig. Durch einen merkwürdigen Zufall begleitet mich gerade auf meiner jetzigen Reise Ihr ‚Prometheus'. Die herrliche Sprache dieses Buches, die Kraft und Schönheit der Bilder wirken so stark und so innig auf mich wie am ersten Tag, da ich es aufschlug. Ihre Werke werden nicht schlechter durch das, was Sie gegen uns verübt haben. Wohl aber muß ich heute, nachdem ich erst hier in vollem Umfange die Art Ihres Vorgehens erfahren habe, eine reinliche Scheidung ziehen zwischen dem Karl Spitteler, der seine großen Dichtungen geschaffen hat, und demjenigen, der heute vor uns steht. Der Karl Spitteler, der seiner deutschen Herkunft vergißt und die ihm von oben verliehene Gnade, in unserer herrlichen Sprache wunderbare Träume zur Wahrheit werden zu lassen, mit Füßen getreten hat, indem er seine uns stammverwandten und befreundeten Landsleute gegen uns hetzte und sich vor denen verbeugte, die uns vernichten wollen, jener Spitteler hat mit dem Schöpfer des ‚Prometheus', des ‚Olympischen Frühlings' und der prächtigen ‚Lachenden Wahrheiten' nichts mehr zu tun. So sehr ich diesen Spitteler liebe, so wenig Gemeinschaft habe ich mit jenem. Möge dieser so lebenskräftig sein, daß er jenen wie ein wesenloses Gespenst in den Hades hinabzustoßen vermag. Dies, mein Herr, ist der einzige Wunsch, den ich in diesem Leben noch für Sie haben kann.

München, 20. Februar 1915.

Felix Weingartner."

Von einem italienischen Freunde unserer Zeitschrift erhalten wir aus Florenz die nachstehenden Zeilen:

Den Deutschen!

Ihr edlen Deutschen seid Gott wohl näher
Als viele andre Menschen, manche Völker: —
In eurer Sprache entfaltet sich sein Geist;
In euren Taten blüht auf sein Segen,
Der über eure Werke, und alles was ihr schuft,
So reichlich sich offenbarte. —
Aus eurer Kunst entstand nach Wahrheit neues Streben,
Das ihr, wie Gottesgaben, in eu'ren Herzen hegt;
Aus eurem Willen kam auch der Drang zum Schaffen,
Kam auch die Arbeitslust, die freudige,
Die nun zur Tugend bei euch geworden! —
So habt ihr Recht, euch nicht zu scheren
Darum, was der Teufel wohl wird bescheren,
Ob er aus Neid und Wut gen euch
Die ganze Welt noch aufzutreiben mag!
Der Gott, der euch — o Deutsche —,
In seiner Fürsorg' bis heut beschirmt,
Gab euch ein Schwert auch, und Kraft dazu,
Um kräftig, kreisumher, zu schlagen.
Sogar der Tod ist euch zum Freund geworden!...
An eurer Seit' kämpft er für eure Sache;
Es fallen die Feinde zu Boden, all, vor euch,
Und vorwärts stürmt der deutsche Krieger!
Was wollt ihr denn noch mehr?
Ihr seid die Sieger! . . .

Compositore di musica, ein „Barbaren"-Freund
Paolo Litta

25jähriges Amts- und Künstlerjubiläum von Bernhard Irrgang. Sein 25jähriges Amts- und Künstlerjubiläum feierte Prof. B. Irrgang, der beliebte Dom-Organist, am 1. März. Kaum 20jährig übernahm er 1890 das Amt als Garnisonorganist in Spandau, das er schon 1894 mit dem an der Heiligkreuzkirche in Berlin vertauschte. Hier begann er mit seinen regelmäßigen Orgelkonzerten, die ihn so bekannt machten, daß die Philharmonie, sowie später auch die Singakademie ihn zu ihrem ständ gen Mitwirkenden bei ihren Chorauffführungen wählten. Seine große Konzertgemeinde folgte ihm, der 1904 zum Königlichen Musikdirektor ernannt war, 1905 nach St. Marien und 1910 in den Dom, wo kürzlich die Zahl seiner Orgelkonzerte die 650 überschritten hat. 1912 erfolgte seine Berufung als erster Lehrer des Orgelspiels an die Königliche Hochschule und 1914 seine Ernennung zum Professor. Durch seine Konzertreisen nach vielen Städten Deutschlands, sowie



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach Dänemark und Schweden, hat er sich auch außerhalb Berlins als ausgezeichneter Virtuose bekannt gemacht. Von seiner eminenten Arbeitskraft zeugt seine Tätigkeit als Gesanglehrer an der 13. Realschule, sowie als vereidigter Sachverständiger bei den Königlichen Gerichten, und als Orgelrevisor der Stadtsynode. Daneben ist er als Privatlehrer tätig, und viele Organisten, namentlich auch Ausländer, verdanken ihm ihre Ausbildung.

**Berichtigung.** In meinem Aufsatz „Unbekannte Werke Glucks" („Musik" XIV, 10, S. 171) findet sich bei der Besprechung der von mir aufgefundenen Arie aus „Artaxerxes" eine Schlußbemerkung über die Modulation von E-dur nach h-moll. Diese Bemerkung beruht auf einer Verwechselung in meinen Notizen: die Arie moduliert gar nicht nach h-moll.

Dr. Max Arend

**Rücksicht auf die gedrückte Lage vieler Privatmusiklehrer** bezweckt eine besondere Verfügung des Unterrichtsministers an die Königlichen Regierungen und Provinzialschulkollegien. Infolge des Krieges ist die Erwerbstätigkeit der Privatmusiklehrer und -lehrerinnen zum Teil sehr eingeschränkt worden. Viele von ihnen sind in eine wirtschaftliche Notlage geraten. Der Minister bezeichnet es deshalb als erwünscht, daß vollbeschäftigte Lehrer und Lehrerinnen gegenüber Angeboten von Privatmusikunterricht für die Dauer des Krieges möglichst Zurückhaltung üben. Sie sollen die Übernahme jedenfalls da ablehnen, wo dadurch die Erwerbstätigkeit Arbeitsloser geschädigt werden würde. Es gilt dies für alle Schulen in solchen Orten, in in denen berufsmäßig ausgebildete Privatmusiklehrer und -lehrerinnen in ausreichendem Maße zur Verfügung stehen.

**Ein neues Musikfachblatt.** Eine amerikanische Musikzeitschrift größten Stiles ist soeben in New York unter dem Namen „The Musical Quarterly" im Verlag von G. Schirmer ins Leben getreten. Als Herausgeber zeichnet der Direktor der Musikabteilung der Kongreßbibliothek in Washington, O. G. Sonneck, ein namhafter amerikanischer Musikschriftsteller, der übrigens in Deutchland seine Studien beendete und deutschamerikanischer Abstammung ist. Die neue Zeitschrift, die als internationale Revue auf wissenschaftlicher Grundlage, doch mit populär-künstlerischem Inhalt gedacht ist, erscheint nur in englischer Sprache und bringt vorwiegend größere Abhandlungen.

Wie das „Illustrierte Wiener Extrablatt" meldet, beschloß der Stadtrat von Wien, alle im Besitz der Brahms-Gesellschaft befindlichen Reliquien an den Meister sowie Manuskripte zu übernehmen und sie in dem zu überbauenden Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum unterzubringen. Es werden unter Verwendung aller Bauteile und Einrichtungsgegenstände drei Zimmer so ausgestattet werden, daß sie ein möglichst genaues Bild der alten Wohnung von Johannes Brahms in der Karlsgasse zu Wien bilden.

Erich Ochs, bisher Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Stockholm, ist für die Sommersaison als Dirigent der Königlichen Kurkapelle in Bad Elster berufen worden.

Der Musikschriftsteller Max Chop in Berlin wurde vom Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen zum Professor ernannt.

Der Geiger Prof. Michael Press in Berlin ist als Nachfolger des kürzlich verstorbenen Prof. Hrimaly als Lehrer an das Kaiserliche Konservatorium in Moskau verpflichtet worden.

**Auszeichnungen.** Gerhard Preitz, Herzoglicher Musikdirektor und Organist der Schloßkirche in Dessau, zurzeit auf dem westlichen Kriegsschauplatz, erhielt das Eiserne Kreuz und das Anhaltische Friedrichskreuz. — Der Unteroffizier der Landwehr Fritz Quante, Posaunist des Berliner Philharmonischen Orchesters, hat das Eiserne Kreuz erhalten.

## TOTENSCHAU

Dr. Ernst Neufeldt, der Musikreferent der „Schlesischen Zeitung", der als Leutnant der Landwehr auf dem westlichen Kriegsschauplatz kämpfte, ist im Argonner Wald gefallen. Neufeldt, ein langjähriger Mitarbeiter der „Musik", die ihm manchen feinsinnigen Beitrag verdankt, hat nur ein Alter von 34 Jahren erreicht. In aller Erinnerung dürfte noch seine temperamentvolle Abfertigung Vincent d'Indy's bei Gelegenheit des Streites um Wilhelm Rust sein.

**Schluss des redaktionellen Teils**

**Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg**

## VERSCHIEDENES

Sein 50jähriges Jubiläum bei der Pianofortefirma Steinway & Sons beging am 16. Februar Direktor Arthur von Holwede, der sich auch einen Namen als Komponist von Liedern und Männerchören gemacht hat. Dem Jubilar wurden an diesem Tage aus den Kreisen seiner persönlichen Bekannten und Geschäftsfreunde viele Ehrungen zuteil.

Die
**Hindenburg-Biographie**
verfaßt von
**Bernh. v. Hindenburg**
dem Bruder des Heerführers
**mit 42 Bildern**
am 20. Februar erschienen, ist bereits beim
**100000. Exemplar**
angelangt. Preis 1, 2, 3 Mark
**Schuster & Loeffler, Berlin.**



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Johann Sebastian Bach

## Biographie von André Pirro

**Übersetzt und bearbeitet von Dr. B. Engelke**

:: Mit 30 Illustrationen ::
Preis: geh. M. 5.—, geb. M. 6.—

### Urteile der Presse:

In seinem biographischen Teil auf dem besten Quellenmaterial fußend, gibt dieses Buch in einer von wohltuender und wohlbegründeter Begeisterung getragenen Darstellung **eine umfassende** und **eingehende Würdigung** der Bedeutung und Größe des Altmeisters Gerade der Umstand aber, daß sich Pirro jeder Weitschweifigkeit enthält, daß er alles in knapper, sachlicher Form gibt, rechnen wir ihm hoch an, und gibt, **daß sein Bach-Buch volkstümlich** ist, und diesen im edelsten Sinne volkstümlichen Charakter erhöht auch noch der **herrliche und reiche Bilderschmuck**, mit dem der Verlag das Werk ausstattete. **Dresdner Journal.**

Man hat dem ebenso sachkundig als warmherzig abgefaßten und durch die Verlagsbuchhandlung mit dreißig Bilderbeigaben (darunter allein dreizehn Bildnisse Bachs) und vielen Notenbeispielen geschmückten Werke **weiteste Verbreitung beim ganzen deutschen Volke zu wünschen.**
**Leipziger Zeitung.**

**Eines der vortrefflichsten Bach-Bücher unserer Zeit!** Der biographische Teil bietet ein köstliches Kulturbild aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Werke Bachs sind im zweiten Teil lebensvoll charakterisiert. Der reiche Bilderschmuck tut das Seine zum guten Eindruck.
**Wiesbadener Tageblatt.**

**Für die musikalische Hausbibliothek ist dieser deutsche Pirro ungemein zu empfehlen.**
**National-Zeitung.**

Pirro bietet hier dem musikalisch Gebildeten **das geeignete Buch über „den Erzvater der Musik" und sicher kommt er damit einem unausgesprochenen Wunsche entgegen.** **Tagespost, Graz.**

Pirro offenbart in seiner Schrift umfassende Sachkenntnis und echte, warme Begeisterung für den Meister. Die Ergebnisse der Bach-Forschung sind gewissenhaft verwertet, die Charakterisierung der **Kompositionen und der Persönlichkeit Bachs erschöpfend** und klar herausgearbeitet. Bernhard Engelkes Übertragung ist wohlgelungen und trefflich lesbar. **Leipziger Tageblatt.**

Durch jede Buchhandlung zu beziehen oder durch den Verlag

## Schuster & Loeffler, Berlin W 57.




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# BEETHOVENS SÄMTLICHE BRIEFE

in 5 Bänden / Ausgabe Kalischer-Frimmel
Jeder Band geh. M. 4.20, geb. M. 5.50

**SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W**

# MAHLER

**Biographie von Richard Specht mit 90 Bildern**

**4. Auflage**

**Geh. M. 7.50, geb. M. 9.—, in Leder M. 12.—**

**Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W**

**Del Perugia-Schmidl-Mandolinen**



**Mandolen**
**Lauten**
**Guitarren**

anerkannt die beste Marke
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
*F. Del Perugia).*

**Allein-Debuet**
für die ganze Welt

**C. Schmidl & Co., Triest**
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.

**Wiederverkäufer gesucht.**

Beim Ausbleiben oder bei verspäteter Lieferung einer Nummer wollen sich die **Postbezieher stets nur an den Briefträger oder die zuständige Bestell-Postanstalt** wenden. Erst wenn Nachlieferung und Aufklärung nicht in angemessener Frist erfolgen, wende man sich unter Angabe der bereits unternommenen Schritte an unseren Verlag. **Schuster & Loeffler, Berlin W 57.**

**Das Keller-Steininger'sche Musik- und Theater-Archiv**

**München,** Barerstraße 74/3. Tel.: 22103

(Zwei Millionen Zeitungsausschnitte bis 1774 zurück)

verleiht an

**Schriftsteller**

Material über alle Gebiete der Musik und des Theaters zu ermäßigten Preisen.




Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

**Frau Felix Schmidt-Köhne** Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
**Professor Felix Schmidt** Ausbildung im Gesang
◇ für Konzert und Oper ◇
**BERLIN W 50, Rankestr. 20.** Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

**Otto Nikitits, Violinist**
**Lucie Nikitits, Pianistin**
**KONZERTE.**
Unterricht. ◇ Kammermusik.
**Berlin-Wilm.,**
Uhlandstraße 138/9.

**Ellen Andersson**: Pianistin Unterricht
BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

**Berthold Knetsch**
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Zu sprechen täglich von 2—3.
**Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel**
(Im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
**Prospekte unentgeltlich.**

**Inka v. Linprun**
**Geigenkünstlerin und**
**:: Violinpädagogin ::**
BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.
Sprechstunde 2—3 Uhr.

**Margarete Hinz**
Koloratur-Sopran. — Konzert. — Unterricht.
LEIPZIG, Scharnhorststraße 10. Sprechstunde: tägl. 2—3 Uhr.

EDGAR ISTEL:
**DAS LIBRETTO**
**Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs**
Preis: geh. 3 Mk., geb. 4 Mk.
**ZWEITE AUFLAGE**

Urteile der Presse

Die Ausgabe von drei Mark für dieses Buch könnte manchem Komponisten oder seinen hochherzigen Gönnern viele Tausende ersparen. Istel sagt, was er zu sagen hat, deutlich schonungslos, selbst bissig, und dadurch um so gesünder für musikdramatische Patienten.
Leipziger Neueste Nachrichten.

Kenntnisreich und von einem durch keinerlei Parteifanatismus angekränkelten Standpunkt aus behandelt Istel die interessante und bisher viel zu wenig erörterte Materie. Über alle Fragen, die das Libretto betreffen, gibt das Buch befriedigenden und guten Bescheid. Wir dürfen es somit wärmstens empfehlen. Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung.

Es ist eine ganz vortreffliche Arbeit voll guter Ratschläge, Warnungen, feiner Beobachtungen, treffender Bemerkungen, alte und neue Wahrheiten aneinanderreihend. Kein irgend in Betracht kommender Punkt ist vom Verfasser übersehen worden. Grazer Tagblatt.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. VIII Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ML
5
M845
MAY 12 1915
UNIV. OF MICH.

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER BERNHARD SCHUSTER

## HEFT 13

VERLAG SCHUSTER & LOFFLER · BERLIN · W · 57

14 · JAHRG · APRIL 1915

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# DIE MUSIK
## SEIT RICHARD WAGNER
## VON WALTER NIEMANN
**Vierte Auflage -:- Geheftet 5 Mk., gebunden 6 Mk.**

Nur mit wenigen Andeutungen können wir uns die Freude an dem prächtigen Werk vom Herzen reden, das eminente Kenntnis der gesamten musikalischen Produktion mit spürsinnigster Erfassung der Grundströmungen, systematischer Gruppierung, treffender Charakteristik verbindet. Man muß den ethischen Sinn dieses hellsichtigen Kritikers der zeitgenössischen Produktion anerkennen, hinter dessen strengem Streben nach Erkenntnis sich das feinste und wärmste Mitschwingen einer künstlerisch empfindenden Seele birgt. : : : : : : : : : Neue Freie Presse.

Der Verfasser entrollt hier ein großes Kulturbild, und so ist das Studium seines Werkes nicht nur ein Gewinn für den Musiker, sondern eine Notwendigkeit für den gebildeten Laien: Jeder, der über moderne Musik mitreden will, muß Niemann wohl gelesen haben. : Grazer Tagespost.

Von allen ähnlichen Arbeiten ist diese entschieden die beste, weil sie am vollständigsten ist. Ein geistig freies, unabhängiges Urteil ist es, was der Gebildete vom Schriftsteller verlangt, und hier wird es in feiner Form dargeboten. : : : : : : : : : : : : : : : Dr. K. Grunsky.

Nun liegt Niemanns reifstes Buch vor uns, und ich darf ohne jede Einschränkung behaupten, daß es niemanden geben wird, der aus dem Buch nicht starke Anregungen mitnähme. : : : : : : : : : Die Musik.

Ein außerordentlich schönes Werk aus dem Gebiet ästhetischer Musikbewertung! Treffenderes ist kaum je geschrieben worden. : : : : : : : : : : : : : : Neue Züricher Zeitung.

Musikfreunden wird dieses Buch ganz besonders willkommen sein. Es fängt nämlich da an, wo die meisten Musikgeschichten, und seien sie noch so dickleibig, aufhören. Das Buch ist mit großer Sachkenntnis und entschiedener persönlicher Stellungnahme geschrieben. Hamburger Correspondent.

Wer sich über moderne Musik, über ihre Richtungen, Strömungen, über ihre Persönlichkeiten orientieren will, wird das Buch einfach lesen müssen, und zwar ist es für den Laien so belehrend wie für den Musiker. Wir möchten ihm den großen Leserkreis wünschen, den seine in hohem Maße schätzenswerte Arbeit verdient. : : : : Nationalzeitung, Basel.

## Schuster & Loeffler / Berlin W


Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Bilder-Atlas
## zur Musikgeschichte

**Herausgegeben von**
**Gustav Kanth**

Verlangen Sie Prospekt über das
1500 Illustrationen von höchstem
Wert enthaltende weitverbreitete
Prachtwerk
In elegantem Einband 12 Mark

**Schuster & Loeffler, Berlin W 57**


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

# FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

# C. BECHSTEIN

## HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA

Große goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

## Bechstein Hall. London W.

| BERLIN N., | PARIS, | LONDON W., |
|---|---|---|
| Johannisstr. 6 | 334 Rue St. Honoré. | 32—40. WIGMORE-STREET. |
| Tel.-Adr.: **BESTFLÜGEL, Berlin.** | Tel.-Adr.: **BECHSTEIN, Paris.** | Tel.-Adr.: **BECHSTEIN, London.** |

---

## Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

**Eugen d'Albert:** Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

**Ferruccio B. Busoni:** Erst bei meinen Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfasste, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

**Teresa Carreño:** Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

**Leopold Godowsky:** Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

**Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.**

**Artur Schnabel:** Bei allen **Bechsteinschen** Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der **„Bechstein"**, den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

**Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.**

**Richard Wagner:** Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herrosé & Ziemsen G. m. b. H. Wittenberg.